

المجلة



العدد الأول • يناير ١٩٩٧

فلاروق حسنى
فى أحدث معارضه
عمال الجوىلى

الكشاف السنوى - ١٩٩٦

لك الخلود (قصيدة)

أحمد عبدالمعطى حجازى

الطائف مدينة جميلة (قصة)

سيمان رياض

مسافر مقيم (قصيدة)

أحمد دحبور

استعادة الموروث (مقال)

عبدالله أبوهيف

فلسفة المرأة (مقال)

معيد توفيق

أصداء نوبل ٩٦

الشعر فى عصر الشكوك الكبرى

أحمد مرسى

كرم مطاوع

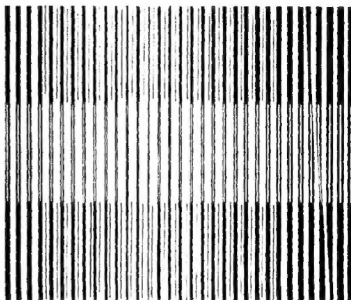
الغنان الكبير الذى رحل

هناء عبدالفتاح

المحامي



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي الحجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - سقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات حل العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٦٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الشن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تقبل نشر ما لا يتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

المجموع

هذا العدد

العدد الرابعة عشرة • يناير ١٩٩٧م • شعبان ١٤١٧هـ

■ المكتبة

- الضيف عبدالله خيرت ٩٧
نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر عزمى عبدالوهاب ١٠٢

■ متابعات

- شعراء المهرجان ومهرجوه ج ط ١٠٧
كرم مطاوع الفنان الكبير الذى رحل فناء عبدالفتاح ١٠٨
مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عبدالغنى داود ١١٤
اكتشاف الموسيقى بداهلنا منى حلمى ١٢١
ميخائيل رومان وقعه المسرحى صالح راشد ١٢٥

■ الفن التشكيلى

- المساحات المتنامية في لوحات الفنان فاروق حسنى
تستوعب ثلاثة اتجاهات التجريدية كمال الحويش ٩٢٠٠
مع ملزمة بالكون

■ ردود وتعقيبات

- ردود جشير السباعى ١٠٦

■ الرسائل

- صمتانى، ومسرحه تمرق الفنان «لندن» هجرى حافظ ١٢٧
الشعر في عصر الفكر الكبير في نيويورك احمد مرسى ١٣٦
لغة العربية تاقيل للشقاء المصيبة بكين يوسف الشارونى ١٤٣
اصدقاء ابداع ١٤٧

■ الافتتاحية

- لك الخلود احمد عبد المعلى حجازى ٤

■ الدراسات

- فلسفة المرأة في رؤية محمود رجب سميد توفيق ٨
ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة هادان ساروب ت: حسن طلب ٤٦
استعادة الموروث السردى عبدالله ابو هيف ٧٠

■ الشعر

- مسافر مقيم احمد محمود ١٩
توقيعات بياض فائع المهدي اخريف ٥٠
عنايق الغضب فصل الختام فؤاد طمان ٦٢
انحناء نرويش الامسيوطى ٨١
المسرحية جرجس شكوى ٨٦

■ القصة

- الطائف مدينة جميلة سليمان فياض ٣٦
ابن الإنشادة فؤاد قنديل ٥٨
قصصتان ربيع الصببروت ٦٨
ست البؤس والشقاء عبداللطيف زيدان ٨٢
بنفسجة ليست شاحبة ناجى الكشلاوى ٨٨
اشجار تنمو على هواها سعد الدين حسن ٩٠



لك الخلود!

عشرون، أو مائة، ما همك الآن
وقد تَخَذْتَ السُّبُها بيتا وبستانا
أَقَمْتَ فِي ذِرْوَةِ آوَقْتِ عَلَى نَهْرٍ
يَجْرِي بِهِ زَمَنُ الْفَانِينَ عَجَلَانَا
وَأَنْتَ فِي نَجْوَةٍ مِنْهُ، تَمْذِّ لِهِمْ
يَدَا، وَتَرْهَمُ أَسْمَاءَ وَتِيجَانَا
فَاسْحَبْ عَلَى الدَّهْرِ ذَيْلًا، إِنَّهُ اسْتَكْبَرَ يَمْلُوكُ
وَالصَّدَى لَمْ يَزَلْ فِي الْأَقْفِ رَنَانَا

* ألقيت صورة أولى من هذه القصيدة في الاحتفال الذي أقيم في بيروت في العاشر من هذا الشهر (ديسمبر ١٩٩٦)، بمناسبة مرور عشرين عاما على رحيل الشاعر اللبناني الكبير أمين نخلة، وحضره فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية الأستاذ إلياس الهراوي. وكان الشاعر قد دعى ليمثل مصر في هذا الاحتفال الذي حضره شعراء عرب آخرون، كما شاركت فيه الدكتورة نجاة الطاهر وزيرة الثقافة في الجمهورية العربية السورية.

لك الخلود! فلم تخطئه قافية
ما قنصت غزالاتٍ وغزلانا
يبقيين في الوهم سربًا نافرًا أبدًا
يلحن هينا، ويستخفين أهيانا
فإن دعوت، فقد ناج السراب، وقد
أقبلن يخطرن أرواحًا وأبدانا
يطلعن من أهرق، كالذر من صدق
ينقرن دقا، ويستنطقن عيدانا

أه من الصوت يقفو الصوت مثل فطرن
تقفو فطرن، في مدى الصمت الذي رانا
ومن صدى هاربٍ لا يستجيب لنا
ولابغيه، فننساه وينسانا
وفكرة هركت خطأ، فما ل على
خطأ، كما لثم السوسان سوسانا
وهمة غمزة، مفتاح أزمنة
لم تات بعد، وهفن بات يقظانا

لك الخلود! وما زال الربيع فتىً
كما عهدت، وفيًا مثلما كانا
مرفرفًا كملائك، ماسحًا بيدٍ
على النهار الذي يرفض ألوانا
ندى، وظلًا على أهباننا، وشذىً
وتتمتاتٍ على أهداثٍ موتانا
فإن تخضبت الأفاق، واضطربت
أشواقه، انقلب القديس شيطاننا
وشبه في طرقات الليل مؤتترا
بالليل، أو ربما أمضاه عريان
وقد يرى بعد في الأسحار محتقبا
رقًا، يراود غشاقنا وندمانا
ينسل من هانةٍ تذوي ذبالتها
لمخدع لم يزل بالوعد سمرانا

لك الخلود! وما زال الذي اشتلأنه
كفأك من فيضه ريانَ ريانا

طراوة الليل في السَّبط الأبيث، إلى
شدَى تنفسِ إعلانا وكتمانا
وما تفرّج في العينين من فتنة
وما تكشّف من سرٍّ وما بانا
واقتر من وردةٍ همراء في شفةٍ
سكرى، وما بض من نهجٍ وما لانا
وما تراقص حول الخصر من وهج
واهتز من تحته موجاً وشطاناً

لك الخلود! ولي أنى ابن شوقى كما
كنته أبته، فالذى أنماك أنما
وقد شربنا معاً في هُلُوجٍ قدماً
أظلم منه مدى الأيام نشوانا
لك الخلود! ولي أنى نديك في
هذا الخلود غداً أو ربما الآن
وأن مصر التي لم تنس سبقتها
سعت إليك تحينُ فيك لبناناً!

من سلبيات واقعا الثقافي ندرة الاهتمام الموجه إلى الإبداع الفلسفي (بل وحتى الإنتاج الفلسفي المتميز بوجه عام) ، على أهميته وأوليته في بنية الثقافة في أي مجتمع كان . وربما كان مرد ذلك ندرة الإبداع الفلسفي نفسه ، ولكنني أظن أن هناك سببا آخر أبعد من هذا ، وهو أن كلمة «إبداع» نفسها قد ارتبطت في أذهان كثير من المثقفين بالإبداع الفني (وخاصة الإبداع الأدبي) ، دونما انتباه لمكانة الإبداع الفلسفي بما هو إبداع فلسفي، ويحكم صلته العميقة بالإبداع الفني ، بل ويحكم ضرورته التأسيسية أحيانا للنقد الفني في عومه.

وكتاب «فلسفة المرأة» لصاحبه الدكتور محمود رجب، هو من الأعمال الفلسفية الإبداعية التي تستحق عن جدارة اهتماماً واسعاً يبرزها ويكشف عن قيمتها لجمهور المثقفين على اختلاف اهتماماتهم . فقد صدر هذا العمل في صمت ، ولم ينل لكان ما يستحقه من التقييم إلا قليلا ؛ إذ لم يلفت انتباه أحد إلى حد الكتابة عنه سوى قلة قليلة من المشتغلين بالفلسفة أمثال: فؤاد زكريا ، و إمام عبد الفتاح ، وكاتب هذه السطور^(١) وبذلك يظل هذا الكتاب مجرد كتاب من الكتب المطروحة في الأسواق جنبا إلى جنب مع كتابات أخرى لا يستحق أكثرها قيمة المداد الذي كتبت به أصولها . ويبدو أن هذا قد أصبح الآن حظ الكتابات الفلسفية العميقة التي تكتب بلغة أكاديمية وتطرق موضوعات كونية وأنطولوجية وإنسانية عامة . في حين يكفي لكتابات أخرى تلعب على منطلقة ساخنة في واقعنا الثقافي أو الإسلامي الخاص ، أن تتطاول كالشعر بأقل

فلسفة المرأة في رؤية محمود رجب

مجهود من الكاتب ، وياقل القليل من الدقة المنهجية وعمق الرؤية وأصالة التفكير . ولكن أصحاب الكتابات الفلسفية والفكرية الحقيقية ربما يجدون لأنفسهم العزاء حينما يتذكرون ما لاقاه كتاب **شوينهاور** الخالد «العالم إرادة وتمثلاء ، الذي لم يلفت انتباه أحد ، ولم يقدره حق قدره سوى جيته ، وظل الكتاب على الإهمال والنسيان ، إلى أن جاءت شهرة **شوينهاور** وذيعت كتابه من خلال كتابات أخرى لم تكن سوى مجرد تبسيط وشروح على هذا الكتاب الأصلي . ويبدو أن هذا هو حظ الفيلسوف الذي ينبغي أن يرضى به فيما قسمه الله من حظوظ بين من يحترفون الكتابة . ولا يكفي أن يقال عمل كهذا جائزة الدولة التشجيعية ، بل الأهم من ذلك إبراز قيمته للآخرين ، ولايسع المرء سوى أن يقدر مبادرتي الدكتور **فؤاد زكريا** والدكتور **إمام عبد الفتاح إمام** في هذا الصدد . ولكننا نرى أن العرض في الحالتين - وإن كان على نحوين مختلفين - قد أدرك أشياء وغابت عنه أشياء أكثر أهمية وجوهريه . وهذا ما أود أن أبدأ به عرضي للكتاب :

إن أول ما يلفت النظر - بعد اللوحة المعبرة للاف الكتاب - هو إهداء الكتاب نفسه واسع الإيجاء - عميق الدلالة . ولقد فطن كل من الدكتور **فؤاد زكريا** والدكتور **إمام عبد الفتاح إمام** إلى ذلك . فالكتاب مهدى إلى الدكتور **فؤاد زكريا** . باعتباره أستاذا للمؤلف - في عبارة موجزة للغاية ، هي : «الهوية في الاختلاف» . ولقد تناول الدكتور **فؤاد** دالة هذه العبارة من جهتين : من حيث إنها تلخص العلاقة المثلى بين الأستاذ وتلميذه

بوجه عام، باعتبار أن التلميذ يحمل شيئاً من الأستاذ، ولكنه ينبغي أن يختلف ويتدين عنه؛ ومن حيث إن العبارة تتجاوز ذلك أيضاً إلى التعبير عن جوهر الصراع الدائر في العالم العربي بين الباحثين عن الهوية أو الجذور القديمة، في مقابل المؤكدين لأهمية عنصر الاختلاف المتمثل في مسامرة الزمن بتحولاته وتقلباته. أما الدكتور **إمام فيري** - باعتباره هيجلياً قلباً وقالباً - أن هذه تعبر عن مبدأ هيجلي معروف يريد به المؤلف أن يتحد مع أستاذه (نتيجة للصدقة والتلمذة والحب) ، لكنهما شخصيتان مستقلتان، ومن ثم مستقلتان ومتمايزتان. ولاشك أن هذه الدلالات جميعاً متضمنة في عبارة الإهداء، ولكن مافات الأستاذان الجليلان أن دالة هذه العبارة وعمقها يقع على مستوى أبعد من طابعها الشخصي أو من كونها مجرد إهداء يحمل هذه المعاني البليغة ويلخص العلاقة المثلى التي ينبغي أن تكون بين الأستاذ وتلميذه، بل أنها - بالأحرى - تلخص فكرة أساسية ومجورية في الكتاب. وفحوى هذه الفكرة أن وعي الإنسان بذاته أو بهويته، ينبثق بالضبط حينما يبدأ في إدراك تميزه واختلافه عن صورته «المرأوية»، أي عن صورته التي يتبدى أو يظهر عليها في الواقع وفي عيون الناس أو الآخرين أجمعين؛ فهذه الصورة هي الأنا «الأخر» أو «المتخارج» أو «البرأني» إن جاز التعبير، فهذا الواقع وذلك المظهر وتلك العين، هي أشكال تتبدى ٢٧ من خلال إدراك الذات وتمييزها باعتبارها كينونة مغايرة للآخر بوجه عام، حتى وإن كان هذا الآخر هو صورتي الراوية.

الفلسفة الحققة، وفي هذا الكلام تضمين (هيجلى) لوظيفة الفلسفة، ويان عنوان الكتاب يشير فحسب إلى تلك الظاهرة المحسوسة المألوفة لنا: المرأة، ومن ثم فعندما انتقل الكتاب إلى قضية الحضارة والأنطولوجيا فإنه قد انتقل بذلك إلى الفلسفة الحققة. وبوسعنا هنا أن نضيف على ما قيل فى اتساع مضمون الكتاب أن هذا المضمون لا يمتد فقط إلى الحضارة أو الأنطولوجيا، بل أنه يمتد ليشمل التصوف والفن والأدب والسيكولوجيا. ولكن ما نريد التأكيد عليه هو أن القيمة الحقيقية للكتاب تكمن على وجه التحديد فى أن كل هذا المضمون الواسع الخصب يتجلى لنا من خلال تلك الظاهرة البسيطة التى تبدو لنا محدودة: ظاهرة المرأة. فالحقيقة أن المرأة - حتى المرأة بمعناها الحقيقى المباشر لا المجازى - هى فى النهاية فكرة أو هى تجل عيانى لفكرة (وعين الفيلسوف فى تناوله لاية ظاهرة محسوسة، تكون دائما مسلطة على الفكرة، على ماهية الظاهرة أو معناها). والفكرة هنا ببساطة هى فكرة الانعكاس أو الصورة المنعكسة. وقيمة الكتاب الإبداعية تكمن فى الكشف عن هذه الفكرة فى سائر تجلياتها الحسية وغير الحسية العيانية والمجردة، المرئية واللامرئية، البرآنية والجوانبية. فليس هدف الكتاب تقديم تنظيرات شاملة تريد أن تستوعب الحضارة أو الأنطولوجيا أو الفن... إلخ، وإنما الكشف عن جوانب معينة من كل هذا من خلال فكرة المرأة. حقا إن المؤلف ربما يكون قد «ظلم نفسه». كما يقول الدكتور فؤاد زكريا - بهذا العنوان الضيق الذى لا «يوحى». إذا استخدمنا كلمة الدكتور إصام - بمضمون الكتاب الواسع. ولكن هذا القول ربما

وفى اعتقادى أن هذا هو المعنى البعيد لعبارة الإهداء، وكأنما المؤلف أراد أن يؤكد من خلالها معنى واحداً له دالتان مزدوجتان: الدالة الأولى المباشرة هى الطابع الشخصى للعبارة التى يؤكد فيها المؤلف هويته من خلال اختلافه عن استاذاه، يشهد بذلك العمل الإبداعى الناضج الذى يؤكد استقلاليتاه. أما الدالة الثانية غير المباشرة والأبعد عمقا، فيشهد بها مضمون العمل نفسه الذى يمثل أقوى برهان على تلك الحقيقة الكلية التى تتجاوز كل حالة فردية أو شخصية: حقيقة «الهوية فى الاختلاف»، والتى لايتكشف لنا مضمونها الخصب العميق إلا فى سياق الكتاب نفسه. ولولا هذه الصلة الوطيدة للعبارة بمضمون الكتاب ما شغلنا أنفسنا بها كثيراً.

وهناك قضية أخرى مشتركة عنى بها الاستاذان الجليلان، وهى أن عنوان الكتاب لايتكافأ مع مضمونه، فهو كما يقول الدكتور فؤاد زكريا: «عنوان أضيق من مضمونه الحقيقى: لأن الكتاب... هو فى حقيقة الأمر رؤية شاملة للحضارة البشرية من منظور معين هو الدور الذى يقوم به تشبه المرأة. وفى حين يؤكد الدكتور إصام هذه المقولة على اساس أن الكتاب يفسر الحضارة البشرية بأسرها من خلال المرأة، ومن ثم كانت هناك أحكام هامة تنطوى على مبالغفات: فإنه يرى أيضاً أنه «على الرغم من أن الكتاب قد «أوحى» إلى القارئ بأنه سيدرس «المرأة»، رأيناها يأخذ القارئ شيئاً فشيئاً لينخله عالم «الأنطولوجيا» ببراعة فائقة! أى أنه انتقل من عالم المحسوس إلى اللامحسوس أو التجريد، وهذه هى

المقام الأول للكشف عن القيمة التي سلمنا بها في عمل
ما . فالهمة الحقيقية للفرد أيضا هي الكشف عن حقيقة
عمل ما وإظهاره للناس .

ولا ندعى أن بإمكاننا في هذه العجالة أن نتناول
كتاب «فلسفة المرأة» تناولا نقديا وافيا يستوعب كل ما
جاء فيه ، وإنما حسبنا أن نقدم هنا عرضا تبسيطيا
لمضمونه الفكري ولقيمه الفلسفية الخاصة معاً . وربما
يكون العرض التبسيطى لمضمون الكتاب موجهاً إلى
القارئ العام في المقام الأول ، أما الكشف عن قيمته
الفلسفية - أعني عن مكانته على خريطة البحث الفلسفى
- فربما يكون أكثر فائدة للمتخصصين والمغنيين بشئون
الفلسفة : يقع الكتاب في مقدمة بعنوان «الفلسفة والمرأة»
والثاني بعنوان «تجربة المرأة» . وفى مقدمة الكتاب يبرز
لنا المؤلف اتخاذ ظاهرة مألوفة بسيطة كالمرأة موضوعا
للبحث والتساؤل الفلسفى، على أساس أن مثل هذا
التساؤل عن الظواهر المألوفة البسيطة ، وإن كانت له
أصوله فى التقاليد الفلسفية إلا أنه قد أصبح يشكل
اهتماما ملحوظا فى الفكر الفلسفى المعاصر ، وخاصة
مع الفلاسفة المتأثرين بالمنهج الفينومينولوجى
(الظاهرانى) أمثال : هيدجر وسارتر وغيرهما من
الفلاسفة الوجوديين . وعليه، فإننا يجب أن نلحظ جانبا
ذلك التصور التقليدى الشائع عن الفلسفة على أنها بحث
يقتصر على أمور عقلية تنظيرية بالغة التجريد . حقا إن
البحث الفلسفى بطبيعته بحث كلى . ولكن لايمعنى أنه
يقدم لنا تنظيرات عامة مجردة عن الكون والوجود
والحياة ولكن بمعنى أنه يستبصر الكلى والعام فى - وعن

يكون صحيحاً إذا كنا نضع فى الاعتبار أن الكتاب
يخاطب فى المقام الأول القارئ العادى أو الرجل العامى
الذى لاثير فى ذهنه كلمة «المرأة» إلا الدلالة الباشرة
المألوفة لنا عن المرأة على نحو ما نستخدمها فى حياتنا
اليومية البسيطة، أو الذى ربما قرأ العنوان - كما توقع
ولاحظت ذلك بالفعل - على أنه «فلسفة المرأة»؛ لأن
الاعتقاد خلق لديه توقعا دائما بأن تكون هناك فلسفة
خاصة بالمرأة أو فلسفة عن «المرأة» لا «المرأة». فالاعتقاد
هو الذى يحول بيننا وبين الدهشة؛ وبالتالي يحول بيننا
وبين إدراك حقيقة كثير من الأشياء أو الظواهر البسيطة
التي نمشها دون أن نتأملها. وهذا هو مناط القيمة
الإبداعية فى الكتاب، وهو دائما مناط الإبداع فى كل
صوره العلمية والفنية والفلسفية. فالإبداع بوصفه دهشة
لايعنى الاندهاش من شيء غير مألوف بالنسبة لنا (فذاك
هو التعجب)، وإنما يعنى الاندهاش من شيء مألوف فى
حياتنا ووجودنا بوجه عام. فالإبداع يعنى إظهار حقيقة
شيء ما وكأننا نراه لأول مرة، وهذا الإظهار هو كشف
لماهية ظاهرة ما نحيا بقرئها وتكلمها. وهذا يعنى ببساطة
أن ماهية الإبداع هي كشف ماهية شيء ما.

وهناك قضية ثالثة مشتركة عنى بها الاستاذان
الجليلان، وهى تتمثل فى جملة من المأخذات على ترجمة
بعض المصطلحات أو صحة نطق وكتابة بعض الأسماء
العارضة فى الكتاب، مع تسليمهما بالقيمة العظيمة لهذا
الكتاب بوصفه إسهاماً فلسفياً. وهذا المهمة النقدية قد
تكون مبررة تماما إذا سبقها تركيز على الجوهر قبل
الأعراض؛ لأن النقد أو التقييم ينبغى أن ينصرف فى

خلال - الجزئي والعيني والمشخص ، أى يستبصر ماهية الظاهرة ومعناها الكلى فى الظاهرة نفسها . وهذا هو ما اظهره لنا الفلاسفة الفينومينولوجيون بقوة، فاصبحتنا نجد دراسات فلسفية لموضوعات أو ظواهر مألوفة فى حياتنا من قبيل: الجسم والضمك، والقلق والفئان، والهم، بل وحتى نظرة التخصص من ثقب الباب كانت موضوعا لتحليل سارتر الفينومينولوجى فى كتابه «الوجود والعدم».. الخ، وكان مهمة الفيلسوف المعاصر قد أصبحت تتمثل فى انه يلتقط لمحة أولحات كلية من الوجود والحياة كما تتجلى فى أشياء عيانية وجزئية. ومن هنا تقترب مهمة الفيلسوف من مهمة الفنان إلى حد كبير، وقد لاحظ هوسرل نفسه (مؤسس الفينومينولوجيا أو الظاهرانية) هذا التقارب أو التشابه الكبير بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية، أعنى الرؤية أو الخبرة الفلسفية حينما تسعى إلى الكشف عن معنى ظواهر جزئية. ومن هنا فنحن نعتقد - وهو أمر سوف نبزره فى موضع لاحق - أن كتاب «فلسفة المرأة» نفسه يجسد محاولة فينومينولوجية أصيلة لاستبصار ماهية الظاهرة (ظاهرة المرأة) وتحليلها باعتبارها ظاهرة وإن كانت جزئية، إلا أنها تعكس تجليات لمعان كلية تتعلق بالوجود العام والوجود الإنسانى. ولاعجب بعد هذا أن نجد هذه الظاهرة وتتمثل فى أعمال المصورين، وتشغل اهتمامات السيكلوجيين وتثير وجدان أصحاب الخبرة التصوفية وتماهم مثلما تثير انتباه الفيلسوف وتامله، وهذا ما يتكشف لنا عبر كل فصل من فصول الكتاب.

الفصل الأول من الباب الأول بعنوان «المرأة.. أنواع» يقدم لنا تعريفا للمرأة باعتبارها صورة منعكسة لأصل: فأى شيء يمتلك خاصية السطح العاكس أو القدرة على أن يعكس صورة ما هو مرآة، وهذه الصورة المنعكسة تلازم الأصل دائما. وهذا التعريف يصدق على المرآة بمعناها الحقيقى ومعناها المجازى، ولكل منهما أنواع: فالمرآة الحقيقية تشمل المرآة الطبيعية التى لم تتدخل فيها يد الإنسان بالصناعة أو التطوير مثل: الماء وسائر الأجسام الملساء اللامعة جنباً إلى جنب مع أشياء الطبيعة التى تدخلت فيها يد الإنسان بالصقل والصنع حتى يصبح سطحاً عاكساً، وهى المرايا الصناعية وأشهرها المرايا الزجاجية التى ظهرت بالبندقية فى القرن السادس عشر لأول مرة ، وكانت تمثل أعجوبة سحرية انتشرت بين سائر الناس واقتنوا بها ، حتى أصبحت موضوعاً شيراً لدى الفنانين فى أعمالهم الفنية ، فكانت بداية لنمو فكرة الوعي الذاتى والاستبطان وإدراك الهوية أو الشخصية ، وباختصار بداية لفكرة الوعي بالذات . أما المرايا المجازية فإن المؤلف يقترح تصنيفاً ريعياً لها من خلال تحليله للنصوص التى تمس ظاهرة المرأة ، وهذه الصور المجازية الأربع هى : ١- مرآة الله ٢- مرآة العالم ٣- مرآة الإنسان ٤- مرآة السحر .

وحسبنا أن نوجز إيجازاً لاشك أنه سيكون مخلا فيما يتعلق بتفاصيل أفكار المؤلف هنا ، فنقول : إن «مرآة الله» تعنى أن الله لا يمكن رؤيته مباشرة ، وإنما يمكن رؤيته مباشرة ، وإنما يمكن رؤية نوره منعكسا على

شيء آخر أومتلجيا فيه ، مثلما تجلى نوره على وجه موسى حينما كلمه ، ومثلما صورت الأساطير الشمس على أنها مرآة إلهية تعكس نور الله وهو أيضا ما صورته «دور» في لوحه جعل فيها أبولون - رب الخسوف والشمس عند الرواقيين والأفلاطونيين - ممسكا بمرآة شمسية تمكس هذا النور الإلهي (اسم أبولو) بحروف معكوسة مقلوبة في حالة من الضوء متوهجة .. إلخ ، أما «مرآة العالم» فتعني تصور العالم باعتباره انعكاسا لقوة إلهية أوقوة محركة للكون قد تكون مفارقة له كالمثل الأفلاطونية أوميأطنة ومتجلية فيه ، ومن الأصول العديدة التي نجد فيها هذا التصور ، فكرة ابن عربي عن الخلق التي تنطلق من الحديث القدسي : «كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف ، فخلقت الخلق» . أما مجاز «مرآة الإنسان» فالمقصود به تصور الإنسان باعتباره عالما أصغر تنعكس فيه عوالم أخرى كالمثل العليا للحق والخير والجمال .

ويحضرنا هنا قول ابن عربي : «اتصّب انك جرم صغير .. وفيك انطوى العالم الأكبر» . كذلك فإن قول رسول الله ص : «الزمن مرآة أخيه» يجسد هذا التصور المرآوي للإنسان في جانبه الأخلاقي . وبفضلا عن ذلك فإن أعضاء الإنسان نفسها ، وخاصة الوجه والعين هي مرآة لعالمه الباطني : انفعالاته ومشاعره وعواطفه . ويكفي أن نستشهد هنا إضافة إلى تحليلات المؤلف العديدة - بقول هيجل : العين يصر بها الإنسان ويكون مبصرا يرى ويرى . أما «مرآة السحر» فهي المرآة من حيث هي أداة سحرية ذات قدرات عجيبة خارقة للعادة

والطبيعة . وهذا الجانب من المرآة يشكل موضوعا يمتزج حول الخيال العلمي مع الخيال الأسطوري الخرافي ولاعجب في هذا ، فقد انبثق كثير من حقائق العلم من الخيال الأسطوري كما يبين لنا المؤلف ، وكما أكد على ذلك كثير من فلاسفة العلم المعاصرين أمثال فيرايند وتوماس كون . والمؤلف يضع أمام تأملنا هشدا من الأساطير القديمة التي يتجلى فيها ذلك الخيال الأسطوري الذي انبثق عنه الخيال العلمي حول قدرات المرآة : كالقدرة على تحويل صور الكائنات وتشكيلها ، خاصة الكائن الإنساني ، إلى حد التشوه والمسخ أحيانا ، وإلى حد الموت والهلاك أحيانا أخرى ، على نحو ما نرى في مرآيا السحر الأسطورية العديدة : كمرآة فرجس ، ومرآة ديونيسيوس ، ومرآة ميدوسا (التي تسمخ من ينظر إليها حجرا) ، وتمكن بريسيس بمساعدة أثينا من استخدام ترس لامع مصقول لياسر صورة ميدوسا تجنبنا للنظر المباشر إليها ، وبذلك استطاع جز رأسها وهو ينظر إلى صورتها منعكسة في الترس) وهناك أمثلة عديدة على مرآة السحر الخرافية في مجال الآداب : حيث تكشف هذه المرآة لمكبث مصير ملوك اسكتلنده ، كما استخدم أوسكار وايلد مجاز هذه المرآة السحرية في روايته «صورة دorian جري» وبفضلا عن ذلك هناك المرآة التي هي أقرب إلى الخيال العلمي ، كمرآة أرشميدس التي تقدم على أساس أن انعكاس الضوء عن مرآة مقعرة وتجميعه عند نقطة واحدة ، يمكن أن يصرق الجسم الذي يكون عند هذه النقطة : وبالتالي يمكن توجيهها لأغراض عسكرية مثل حرق سفن الأعداء.

وبوجه عام يمكن القول بأن هذا الفصل هو تحليل فينومينولوجي لبنية ظاهرة المرأة، استعان المؤلف في رصده بمصادر عديدة متنوعة بصورة مدققة، وهو تحليل يمتد بالأساس اللازم نحو انطلاقات المؤلف التالية لبيان أثر المرأة ودورها في حياتنا ووجودنا بوجه عام. وهذا هو موضوع الفصل الثاني بعنوان «كرم المرأة».

وهنا نجد أن المؤلف بين لنا فضائل المرأة انطلاقاً من معنى الانعكاس أو الصورة المنعكسة باعتباره يأسس ماهية المرأة أو الظاهرة المرآوية. والواقع أن مفهوم الانعكاس هذا هو ما يبرر للمؤلف هنا - كما هو الحال في سائر الكتاب - مد نطاق فلسفته في المرأة من المعنى الحقيقي المحدود للمرأة إلى المعنى المجازي الواسع. فكل ظاهرة يتحقق فيها معنى الانعكاس هي إذن ظاهرة مرآوية أو تشارك في تحقق معنى المرأة. وهكذا فإننا من خلال معنى الانعكاس يمكن أن نتأمل لا فضائل المرأة فحسب، وإنما أيضاً تجربة المرأة على كافة مستوياتها الوجودية (كما سيفعل المؤلف في الباب الثاني) وفعل الانعكاس بوصفه فعلاً ماهوياً ينطوي على دلالة مزدوجة يفصح عنها الفعل العربي «يعكس»: فالمرأة تعكس بمعنى تنقل صورة أمينة أو صانقة للأصل، وتعكس بمعنى تنقل صورة معكوسة أو مقلوبة. وهذا الفعل المزدوج لفهوم الانعكاس هو أصل مفهوم «الهوية والاختلاف» في إدراك الإنسان لصورته المرآوية (فهى صورة الإنسان هو نفسه، ولكنها في نفس الوقت ليست هو نفسه.. إنها مجرد صورة للأصل)، وهو أيضاً أصل مجاز المرأة

الذى يستخدم على أنحاء متباينة. فكثير من المتصوفة الإسلاميين - وخاصة ابن عربي - يستخدمون فعل الانعكاس المرآوي لبيان ما بين الحق والخلق من هوية واختلاف ومشاهدة وجه الحق في مرآيا المظاهر الوجودية، أى إدراك وحدة الله في كثرة مخلوقاته، وإدراك كثرة المخلوقات في وحدة الله. ونجد هذا الانعكاس المرآوي مثلاً في المحاورات الأفلاطونية بين صورتي سقراط وأفلاطون، فكلأما وجه للآخر؛ حيث إننا لاجد في المحاورات سقراط، وإنما نجد صورة سقراط التي رسمها الأفلاطون، فعندما يتحدث سقراط لاتعرف من الذى يتحدث: هل هو سقراط أم الأفلاطون؛ وبالتالي لاستطيع أن أعرف الوجه الحقيقي لأى منهما، فنحن نعرف الصورة المرآوية المزبوجة لكل منهما سقراط الأفلاطوني، وأفلاطون السقراطي. وفى مجال المسرح تستخدم غرفة المرايا لأغراض مختلفة، وتتيح غرفة المرايا للممثل - وفى إطار علاقة الراى بالمرئى - أن يشاهد نفسه بعيون الآخرين، أى الجمهور، فينظر إلى نفسه من بعد ومسافة، ويستطيع أن يرى نفسه من الخلف ومن جميع الزوايا. وفعل الانعكاس المرآوي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفعل التأمل الانعكاسى؛ ولذلك يشار إلى التأمل والانعكاس بلفظة واحدة هي Reflection، وكما يقول أحد المتصوفة الألمان: «التأمل تَعَرُّه، أى نظر انعكاسى في المرأة (والمرأة هنا هي مرآة العقل أو النفس أو الوعي... الخ). فالتأمل الانعكاسى هو عملية يرتد فيها العقل إلى نفسه ليعيد النظر فيما يعقله أو يستبصره بهدف الفهم، فهو إذن تفكر والحكمة نفسها هي تأمل، ولهذا جعل المثال ميشيل كولووب تمثال الحكمة امرأة

الواسع - أو بالمعنى الماهوى نفهوم المرأة. هي تجربة أو وعى بمعنى الهوية والاختلاف معا: إدراك الأنا أو الوعي بالذاتية من خلال إدراك الصورة باعتبارها أنا آخر، أى تعمق الوعي بالذاتية أو الهوية من خلال إدراك الاختلاف، حينما يعى الإنسان صورته «الأخرى» التى «تظهر» له أو تتحقق فى الخارج وتصبح مرئية سواء من خلاله أو من خلال الآخرين. وإذا كانت تجربة المرأة تجربة واعية، فإن ذلك يعنى أنها ترتبط بمدى نضج الوعي الإنسانى، ويمدى صحتته أو اضطرابه؛ ولذلك تتفاوت هذه التجربة من حيث درجة وأسلوب حضورها لدى البدائى والطفل والمضطرب عقليا. فلان تجربة المرأة هي وعى بالذاتية أو الأنا باعتباره مختلفا عن الأنا الآخر (صورة الأنا): فإن هذه التجربة تكاد تكون منعدمة لدى الإنسان البدائى الذى يفتقر إلى الوعي الذاتى، ويحيا على مستوى الوعي الطبيعى على حد تعبير هيجل: فالوعي لدى الإنسان البدائى هو وعى لا يدرك فيه الشخص هويته باعتباره مختلفا أو متميزا عن الآخر. سواء كان هذا الآخر هو الآخرين من أبناء قبيلته أو الطبيعة أو نفسها وتامل نفسها باعتبارها مختلفة عن الموضوعات الأخرى التى تقوم خارجها). وهذا هو السبب فى أن البدائيين أمثال قبائل الزولو - فضلا عن قدماء المصريين والأغريق واليونان - لا يميزون بين ظل الإنسان أو خياله وبين روحه، ويتجنبون النظر إلى صورهم المنعكسة على صفحة الماء كى لا يلتهمها تسامح أو جنيتات فتسلب أرواحهم، وربما يكون هذا هو الأصل البعيد لأسطورة فرجس، ذلك الفتى المليح الذى هلك من طول تامل الجميلة فى الماء. أما لدى الطفل الذى يحيا فى

تتأمل نفسها فى مرآة. وعلى الرغم من وجود أغاليط للمرأة ولغفل الانعكاس المرآوى، فإن هذه الأغاليط لتخلو من قيمة معرفية: إذ تحدث المرأة تحولات لشكل الانعكاس بالغة الإثارة ومثيرة للخيال، سواء لدى العلماء أو الأدباء وهنا يستعرض المؤلف أمثلة لأحصر لها لكرم المرأة فى مجال الخيال العلمى والخيال الأدبى والفنى بوجه عام، حيث استعان العلماء والفنانون على السواء بأغلاط المرأة المقمرة والمحسبة والمستوية. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن الأغاليط تعنى عكس صورة مشاير للأصل المعكوس - كالتصغير والتكبير على سبيل المثال - وهو أمر لا يخلو من قيمة حتى فى مجال الحياة العملية، ولا يخلو من دلالات مجازية معرفية فى عالم الفن والخيال.

أما الباب الثانى المعنون «تجربة المرأة» فيعد أكثر أجزاء الكتاب عمقا ومتعة فى وقت واحد؛ لأنه ينقل البحث فى المرأة إلى مستوى التجربة الإنسانية الحية أو المعيشة، إنه تناول للمرأة باعتبارها ظاهرة إستمولوجية (معرفية) يفهم الإنسان من خلالها نفسه أو يعى ذاته، وقديما كانت الحكمة السقراطية الخالدة تظالنا بمعرفة النفس: اعرف نفسك. وتجربة المرأة - كما يتناولها المؤلف - تصبح بهذا المعنى ضربا من ضروب هذه الحكمة من خلال تجربة وجودية تمدنا بطريق من الطرق التى تقودنا إلى هذه الحكمة أو تقربنا منها.

والفصل الأول من هذا الباب بعنوان «أنا - أخرى» ويتناول فيه المؤلف تجربة المرأة من حيث هي تجربة إنسانية تنطوى على دياكتيك علاقة الأنا بالآنا الآخر والداخل بالخارج فتجربة المرأة حينما نفهمها بالمعنى

إبجار كما لو كان يتحدث إلى صورته المراوية.

أما الفصل الثاني والأخير الذي يحمل عنوان «الراوى - المروى عليه»، فيعد بحق تأصيلاً فلسفياً لمن السيرة الذاتية انطلاقاً من مفهوم المرأة. والمؤلف يلتقط استبصارات أفورخ الحضارة لوييس مفقود حول تأثير صناعة المرايا الزجاجية على ازدهار فن السير الذاتية الحديث في القرنين السادس عشر والسابع عشر: فالمرأة المجلوة تستطيع أن تقدم صورة حقيقية للذات أو بخيلة النفس الإنسانية (لماظهرها الخارجى فحسب)؛ فهي تعكس آثار السن والمرض وخيبة الأمل والإحباط والضعف، مثمّا تعكس الصحة والفرح والأمل والثقة.. الخ. ولاشك أن حاجة الإنسان إلى أن ذاته أو صورته المراوية (بالمعنى الحقيقي والمجازى للمرأة) تشدّد في فترات التفتك النفسى، لا فترات الانسجام مع العالم أو التوحد به (والحقيقة أن هذا - فى رأينا الشخصى - لا يصدق فحسب على الذات الفردية أو الأنا وإنما يصدق أيضاً على ذات أو شخصية الأمة التى تبحث عن هويتها فى فترات الضياع والتدهور، ويحضرنا هنا قول هيسجل: إن بومة منيرفا لاتخلق إلا عند الفسق، قاصداً بذلك أن الحكمة - وبومة منيرفا هنا رمز للحكمة التى تنبثق من تأمل التاريخ تنشأ فى فترات التاريخ الحالية للشعوب، كما فى الليلة الظلماء يفقد البدر). وما يهمنّا هنا تلك العلاقة الوثيقة بين مفهوم «المرأة» ومفهوم «تأمل الذات» فالواقع أن ظهور المرأة الزجاجية لم يكن له تأثير فحسب - كما لاحظ مفقود - على اكتشاف العلوم لعالم الطبيعة من خلال الأدوات التقنية المصنوعة من

مجتمع أو ظروف حضارية، فإن تجربة المرأة تتحقق هنا من أول مراحل تطور الرعى بالشخصية أو الهوية؛ فالطفل - كما لاحظ علماء النفس - يبدأ فى عمر مبكر (ابتداءً من الشهر السادس) فى إدراك أو استجابة معرفية مصحوبة بالتهلّل والانفعال والفرح حينما يدرّك الصورة التى تنعكس أمامه على سطح المرأة، وخاصّة صورته هو، فهنا يبدأ وهى أولى بلنّ «الأنا الأخر» - والأخر عموماً - يكون متميزاً عن الأنا أى ليس هو الأنا. أما فى حالات الاضطراب النفسى والعقلى التى تعانى ازواجية الباطن والظاهر أو الحقيقة والمظهر - فإن تجربة المرأة تتحقّق على نحو يضطرب فيه التمايز بين الأنا والأنا الأخر أو بين الأصل والصورة، فلا يرى الشخص هنا فى الآخر (سواء كان الآخر هم الآخرين أم صورته المراوية) مجرد صورته، وإنما يرى فى الآخر ويخلق عليه حقيقته الباطنية التى يريد إخفاها؛ ولهذا نراه يخاطب (أو يحطم أحياناً) صورته المراوية - التى تتبدى للآخرين أو فى المرأة الفعلية - ظاناً أنها تعكس حقيقته الباطنية. ولقد استخدم كثير من الأدباء «تكتيك المرأة» فى تصوير شخصيات تعانى من مرض نفسى مثل حالات ازواج الظاهر والباطن على نحو يدفعها فى النهاية إلى تطعيم الذات أو الانتحار، مثمّا فعل أوسكار وايلد فى تصويره لدريان جراى الذى كان يرى فى صورته المراوية كل الآثام التى يرتكبها منطبعة على وجهه وروحه، ومثمّا فعل شكسبير فى تصويره للحالة النفسية والعقلية (الجنون) الذى إنتهى إليه الملك لير. وأصبح يرى فى إبجار الذى كان فى مثل حالته النفسية والعقلية - مرآة أو ظللاً له - فهو يتحدث إلى

الزجاج كالميكروسكوبات والتلسكوبات والمرايا... إلخ وإنما أيضا كان له تأثير على تعميق الوعي بمفهوم «تأمل الذات» من خلال المرأة باعتبارها نافذة يطل منها الشخص على عالمه الداخلي، ومن هنا كان تأثيرها على فن السيرة الذاتية.

والمؤلف ينطلق من هذا الاستبصار الأساسي لدى مفلوود ليحفر تحته ممتدا إلى ما وراء زمانياً، وممتدا به إلى آفاق أكثر رحابة؛ ليؤسس بذلك تأسيساً فلسفياً متيناً لفن السيرة الذاتية على أساس مفهوم المرأة أو التماثل الانتكاسي للذات، أي التماثل الذي يكون فيه العارف هو موضوع المعرفة أو يكون الراوي هو المروي عليه من خلال فعل الكتابة الذي يقوم في هذه الحالة مقام المرأة. ويوصل المؤلف هذه التجربة المروية لفن السيرة بالذات العارفة التي تتماثل نفسها. ومع ذلك، فإن المؤلف يترد إلى مرحلة أبعد كان فيها فن السيرة الذاتية متحققا بالفعل في أعمال كثير من الفلاسفة والفنانين والأدباء والمتصوفة. ومن الأمثلة على السير الذاتية الكبرى: كتاب «الاعترافات» لأوغسطين، و«المنقذ من الضلالة» للفغزالي، وكتاب «الرسائل» لمونتني الذي يتوقف المؤلف عنده بوجه خاص مبيّناً كيف تتجلى فيه التجربة المروية لفن السيرة الذاتية باعتبارها تجربة تنطلق منها الذات لتجوب العالم والآخرين، لقرأهم من خلال الأنا، فهناك ارتداد باستمرار إلى الأنا، ووعي بأن الآخر الذي نبحث عنه ليس سوى الأنا الذي يمارس التجربة. فالآخر الذي أشبه بصورة مروية لأننا نتحقق من خلال فعل الكتابة، كما هو الحال في تجربة

مونتني الذي يعترف صراحة في «الرسائل» قائلا : «إنني أنا موضوع كتابي» .

إن كتاب «فلسفة المرأة» له شخصية مميزة تكسبه أصالة فكرية ومنهجية، والأصالة الفكرية للكتاب تبدو على الفور للعين الخبيرة حينما تتفحص الكتاب حتى من الناحية الشكلية : بدءاً من لوحة الغلاف التي اختارها المؤلف بنفسه، وإهداء الكتاب للرجل الذي يوجهه المؤلف لاستاذة الدكتور فؤاد زكريا قائلا: «الهوية في الاختلاف» في إيجاز موج مضمون الكتاب وتوجهه الفكري؛ ومروراً بالعناوين الرئيسية والفرعية واللوحات الفنية النادرة ذات الدلالات الفلسفية الخصبية؛ وانتهاءً بهوامش الكتاب وإحالاته المرجعية التي تتنوع بصورة مدعشة عبر مجالات الفلسفة والفن والسيكولوجيا والتصوف واللاهوت، ونادراً ماتحمل إحداها عنوان المرأة صراحة أومجازاً، مما يدل على الجهد الفذ الذي بذله المؤلف في قراءات متنوعة والاستمانة بتصوص متباينة ليرويضها أويقدها في صورة أدوات يمتطيها لتأصيل رؤيته .

والمنهج الذي ينتهجه المؤلف - دون تصريح بذلك - هو المنهج الفينومينولوجي (الظاهراتي) ، وهو منهج لوصف الظواهر كما تتبدى أمام الوعي، وهو بذلك يضيف إلى هذا المنهج من حيث تطبيقه على ظاهرة كانت هناك حولها تلميحات أو تصريحات من هنا وهناك، أو حتى معالجات قيمة من زاوية جزئية معينة، دون أن يشكل هذا فلسفة موحدة أو رؤية فلسفية موحدة أو رؤية فلسفية متكاملة. والواقع أننا يمكن أن نذهب إلى ما هو

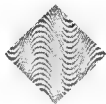
صنوفهم ، ولا مجرد تحليل لماهية هذه التجارب وبينتها على الطريقة الفينومينولوجية . وإنما نجد أيضا تأملا انعكاسيا لهذه التجارب الانعكاسية . فكان المؤلف يمارس بذلك نوعا من التأمل الانعكاسي لتجربة التأمل الانعكاسي نفسها ، فهو يستحضر أمام وعيه التأمل تجارب التأمل الانعكاسي حتى حينما تمارس بطريقة لا واعية ، ليكشف لنا عن معناها وأساليب ظهورها أو تحققها ، وهو بهذا المعنى يمارس نوعا من فينومينولوجيا الفينومينولوجيا .

والمؤلف لا يدعي أنه يمارس بالفعل هذا المنهج بالغ التعقيد ، ولا يتشغل بأن يزعم ذلك ، وإنما هو يقدمه لنا ببساطة من خلال ممارسة فعلية ، تاركا للعارفين بها تقديرها حق قدرها . ولأنك أن في مواضيع معينة من الكتاب تفصيلات واستطرادات فيها طابع الشروح المدرسية المجهدة بالنسبة للمؤلف ، في حين أنها ربما تكون غير ضرورية بالنسبة للقارئ العام أو بالنسبة للسياق العام للكتاب . ولكن الكتاب في مجمله محاولة فذة لتقديم إسهام حقيقي في مجال الإبداع الفلسفي قلما نجد له نظيرا في ثقافتنا العربية المعاصرة .

أبعد من ذلك لنؤكد أن منهج الكتاب ليس مجرد «فينومينولوجيا» ، وإنما هو أيضا «فينومينولوجيا للفينومينولوجيا» ويمكن أيضا مذين المستويين من البحث في الكتاب على النحو التالي :

لأنك أن تجارب المرأة نفسها حينما تمارس بطريقة واعية أو قصدية ، هي نوع من التجارب الفينومينولوجية، أي وصف وتأمل لتجارب شعورية . فالتأمل الانعكاسي - وهو ظاهرة مرآوية ، أعني تحدث في تجربة المرأة - هو إحدى الطرائق الهامة في المعرفة التي تتحقق من خلال خبرة وصفية مباشرة ، ولذلك فإننا عندما نمارس تجربة الانعكاس (أو تجربة المرأة) ، أعني عندما نصف ونحلل ما يظهر أمام وعينا في هذه التجربة ووصفا مباشرا لنفهم معناه ، فإننا بذلك نمارس تجربة فينومينولوجية بمعنى ما ، كما هو الحال مثلا في السيرة الذاتية بمعناها الحق حينما نحاول أن نتلمس المعنى فيما يظهر للوعي أثناء فعل التأمل الانعكاسي . ولكننا في كتاب «فلسفة المرأة» لا نجد مجرد أمثلة فقط على هذه التجارب المرآوية (الانعكاسية) التي مر بها أناس ما على اختلاف

(١) ظهر عرض الدكتور فؤاد زكريا للكتاب بالجلد العربية للعلوم الإنسانية (خريف ١٩٩٥) ، ويظهر عرض الدكتور إمام عبد الفتاح إمام للكتاب بمجلة العربي (أبريل ١٩٩٦) . ويظهر عرض لنا بمجلة «نزوى» الألمانية (أبريل ١٩٩٦) . ونحن هنا نعيد عرض الكتاب في صورة جديدة موسعة فيها طابع المداخلة مع العروض السابقة .



مسافر مقيم

دلفت من رسالة الففران
 لاوزن لي،
 وها أنا أرجع الميزان
 ولا أرى إلاي،
 عيناى بلا دمع ولا رؤيا،
 كأنى سقطت من رأس الدنيا،
 كان الشاعر الأعمى رأتى،
 عند واد غير ذى زرع،
 وكنته خارج الفردوس والجحيم

كيفه عبرت ذلك السديم؟
 وأين أنضى الآن؟

ليسته فرقتى ناهية،
وليس ميعادى مع الطوفان
النمل فى عينى،
والنمل الذى يحز كل خطوة، يأكل من رهلى،
لا أس تريدنى ولا أس
والشاعر الأعمى يحارب
- من أنت؟ قال
زعزع الأسماك والجبال،
حتى ردت الروس والخلجان
- مسافر مقيم
يرفو قميص عمره المبارك الرهيم
بإبرة ضيما المكان
وأبرة لم يتصل بخيطها الزمان
هو الغريب المفرد اليتيم
وهو الكثير،
تنبت الأيدى عليه والعيون،
يسكن الزيتون فى يمينه،
ويكمن الينبوع فى شماله،
وصب فى يقينه أن تشبع الجموع،
كان الجوع، فى غياله، مدينة،
ولم تكن هيفا هناك -

هكذا، بدون قصد - دخلت هيفا على الفصيصة وهكذا
تزهج الظلام عن بصيرة الأعمى فطالع الخطوط، في
كفى، كالجريدة،

- تخرج من مكيدة، تدخل في مكيدة

تخب في الدوار والحمى

محيمك الفقدان

فردوسك الرجوع والأمان

فاهبط إلى بداية الخروج

مرر حجرة الذكرى تحرك جبل النسيان -

كان الدرك الأسفل من نار السعير صرفة،

«لا تخرجوا»

والمرج كان ينسج الجنون،

تنسج النساء،

والرجال، كالنساء، ينسجون،

يثلج الشتاء،

يلج الصدى،

«لا تخرجوا»

«لا تخرجوا»

فأين ذنبي إن رأى أبي النجاة مخرجا؟

وإن يكن، فهل أنا الذي نجا؟

وما تقول الأم؟

«لسنا من هنا»

«وأجمل الدنيا هناك»
- أنت يا هناك عذ
تعال عد
وبعدها يأتى الظلام عقربا،
وغلطة.
وكسرة رضية.. وطيفا
وعندما يسرى الصباح،
لا يرى المفتاح باب البيت،
صار البيت لاجنا وضيافا
«تعال فذنى» صرخ المضبوط خلفه الضبع.
ليس الماء يروى، يصيح الدم تحت الدرع.
مان، وهو عائد من الحجاز الجار.
كيف يمكن الفرار؟
كيف تُصنَع الأفبار؟
هول قلبك الجنود يمرهون،
والأسلاك تمتد،
بهذا تستعد الحرب للحرب،
وهين يرهمون:
كل من وله هيفاه، إلا أنت دون هيفاه
هل تفرد الأرض على يديك، لالتقاطها، وكيف؟
محيمك الفقدان

فردوسك الرجوع والأسان
- أنشأت بحرا وربيعا لانتشالها.
صنعت غيمة وصيفا
ولم تزل تسكنن، من سسمن، زعقة الخفاش، فيما
يطلع القراص بالملح على اللسان
إن لم تكن هذى هي الجحيم
فما هي الجحيم؟
وما يقول الشاعر الأعمى الذي
تصطلك منه الروح والأسنان؟
السطر مستقيم
والخط موج
رثيته أم تجو
زمانك الأليم؟
علمت بالكرمل
أهرقته شجوا
بدأت، فلتكمل
بالسمن لا الشكوى
- سميت، لم يجزنى السعاة من دمع،
وما رسمت في الهواء هنة تضم أى هيفا تترفة
زوجه أسوارى لنارى،
نمت في مقارة العظاة والشمبان،
من مرتين

مرة سيجت بالقضبان،
غفت في المطار من خيال،
واغفت السافحات،
بين قتل والنجاة أكملت هيفا ظلال،
لم تكن مفقودتي،
ولم أكن طريقها،
كنا هوار الأرض والفقدان،
كانت هبلا يخطف روحا وسؤالين،
عن الحق ونار المعرفة
.. مدينة أم فلسفة؟
تسألني الكتيبة الخرسا،
فيما يرانى الشاعر الأعشى كما كان يرانى،
عاشا كميت،
أو سينا كمعاش يعلم الأسماء،
هيفا هي الجنون
هيفا هي الفقدان والرهبا،
هل عرتني لحظة الفردوس.
أم رأيت، لا الذى كان ولكن ما أهدى أن يكون؟
مقدما عقارب الساعة.
فيما يهرب الوقت وتناهى أسى الحنون
هل عدت؟ كيف؟

ليس في هيفا لمثلن الآن من مينا،
رسمت أن أسقط في يديها
وأن أعبء من صدى سراها
هلمت أن يدخلني السؤال في جوابها
وقلت: هل تتركني وديعة لديها؟
فأين أترابن القداس ليروا أهلى الجدد
وكيف هنت أهمل الكرمل في قلبى،
ولكن كلما دنا بَعْدُ؟
هيفا، أهذى هـ؟
أم قرينة تفار من عينيها؟
لعلها مأفونة بحسرتى،
هسرتها على أم ياهسرتى عليها؟
وصلتها ولم أعد إليها
وصلتها ولم أعد إليها
وصلتها ولم أعد...

الطائف مدينة جميلة

جزء من رواية قيد النشر



وقعت الواقعة التي لا راد لها، حين أراى العطار، ونحن نلعب الكونكان في بيته ذات ليلة، صحيفة من صحف المملكة. ووضح إصبعه على خبر : «مدرسو الطائف المصريون يستنكرون تصرفات الرئيس جمال عبدالناصر. ويؤيدون الملك سعود». أدهشنى الخبر وأخافنى، فقلت:

- خير مفترى.

وقال القريعى وهو مستمر فى اللعب:

- المشكلة حين نعود إلى مصر، فما يخص عبدالناصر، يصل إليه أولا بأول.

وعلق العطار، قال:

- المشكلة أننا إذا مكثنا ولم نتنشر تكذيبا لهذا الخبر، فسنواجه محنة عندما نعود: نمنع من العودة ثانية إلى المملكة، وهذا أهون الأمور، أو ربما نرغد لصالح الأمن العام، أو نعتقل. ما رأيك أنت؟

كان العطار يوجه كلامه لى. قلت له وللقريعى:

- المشكلة الأخرى، أننا لو بعثنا تكذيبا لهذه الصحيفة، وهى من صحف المملكة، فلن تنشر تكذيبنا. كيف ينشرون مثلا أننا نؤيد عبدالناصر، ونستنكر تصرفات الملك سعود، أو حتى: نحن مدرسي الطائف نؤيد عبدالناصر، دون أن نستنكر تصرفات أى أحد.

قال القرعبي :

- أنا شخصياً أؤيد عبدالناصر.

فقلت له بغيظ:

- ليست هذه هي القضية، أن تؤيد ☹ لا تؤيد. علينا أن نبحث عن حل نواجه به هذه التهمة.

كانت العلاقات بين مصر والسعودية، وعبدالناصر وسعود، في الحضيض، على كثرة المؤيدين في الملكة لعبدالناصر، بالرغم من قوله عن سعود، في خطبة مستطرفة ومستتهرة : سأنسف له لحيته شعرة شعرة. فعبدالناصر قد أتم قناة السويس، ومصر المصالح الأجنبية وصار بطلا قوميا منذ العدوان الثلاثي، وسعود زكم فساد، المال والأبني، أنوف أهل الملكة من البدو والحضر، وأثار سخط أمراء أسرته. ويات الكل يفكر في أن يقفز إلى العهد المحبوب والمتزن، إلى عرش الملكة. وأشرقت في رأسي الفكرة، فقلت:

- ليس أمامنا سوى سبيل واحد. نرسل برقية باسم مدرسي الطائف المصريين إلى عبدالناصر، نؤيده فيها، ونستنكر الخبر المنشور بتاريخه، في الصحيفة السعودية، دون أن نذكر سعودا بخير أو بشر.

فنظر القرعبي إلى لحظة، وقال بدهشة :

- هل كنت تشغل بالسياسة من قبل.

تجاهلت سؤاله، وقلت :

- لكن المشكلة هي : هل يقبل مكتب بريد الطائف، أن يرسل هذه البرقية، إلى عبدالناصر خاصة، حتى ولو كانت من مدرسين مصريين بالطائف، إلى رئيس وطنهم : مصر؟

فقال العطار، وهو ينزل بورقة :

- لا أظن.

فقلت بإصرار :

- نجر، ولو لننقذ ماء وجهنا بين السعوديين، طلاباً وأهالي، فلنسنا بهذا الجبن.

وسحبت ورقة، ورميت ورقة. ونزلت ببقية ورقى قاتلا :

- كويكان.

فى الیوم التالى، تشاورنا مع تسعة اخرین من المدرسین المصریین، یعملون بثانویة الطائف، وقبلوا أن توضع اسمائهم معنا على البرقیة. وكتب مع القریمى والمطار نص برقیة لعبد الناصر، وبعد الدوام المدرسى بدار المعلمین، ذهبنا بها ثلاثتنا، إلى مكتب برید الطائف. صالة فى بیت ریفی، لیس معها سوى غرفة واحدة، وصعدنا إلى عتبة الصالة حجرا جیریا.

أخذ منا موظف المكتب البرقیة. كان سمینا، ذا لعد، وذا مقعدة هائلة. وحين قرأها تقصد العرق من وجهة المکتنز. ومن رأس فرق کتفین بلا عنق. ونظر إلینا بفیظ وخوف، وسخریة، وكاننا ثلاثة من الحمقى الأغبیاء. وقال وهو یرید لنا البرقیة :
- لا یمکن أن أرسل هذه البرقیة.

ومد یدہ إلى البرقیة. وكان اسمی هو أول اسم وقُع علیها. لكننى تركت یدہ ممدودة بالورقة، وقلت له:

- بسیطة. اكتب لنا على ورقة البرقیة هذه، أن مكتب برید الطائف یرفض أن یرسل هذه البرقیة، ووقعها بقلمك، واسمك، واختمها بخاتم المكتب.

فقال لی بغضب وتحد :

- ما یخالف، نكتب، ونوقع، ونختم.

وهم بأن یكتب، لكنه أحس أنه سیق فى شرك، فتوقف، وقال لی بشك وحيرة، مستفسرا:

- وماذا فى ذلك؟ ما الذى ستفعله بعد توقيعی؟

كانت الهزيمة تبدو واضحة على وجهه، فقلت له :

- اسمع یا أخى، البرید السعودى عضو فى اتحاد البرید الدولى، ورفض مكتب برید سعودى إرسال خطاب أو برقیة، إلى أى مكان فى الأرض، وإلى أى أحد، سیثیر ثائرة هذا الاتحاد الدولى ضد السعودیة، وتعلق الصحف الأجنبیة، وتكون أنت المسئول أمام دولتك.

وسکت لحظة، تاركا وجهه لمزید من الارتیاع، ثم قلت:

- وعلى أى حال، سنرسل هذه البرقیة عن طریق سفارتنا بجدة، إذا رفضت إرسالها أو حتى رفضت التوقيع على أنك ترفض إرسالها.

عندئذ جر موظف البريد التليفون إليه، وهو يقول لنا :

- اجلسوا.

وداح بجري اتصالات شتى، مع هيئة البريد بالرياض، ومع وزير الداخلية، ومع وزير الخارجية، ودامت اتصالاته نحواً من ساعتين، ونحن جلوس على أريكة خشبية خشنة، ومتسخة. وفى النهاية، وضع سماعة التليفون، وقال لنا :

- تعالوا.

وأرسل موظف البريد البرقية، وأخذ ثمنها، وأعطانا إيصالاً بها.

بعد أيام ثلاثة، جاء باسمى، على دار المعلمين بالطائف، برقية، اهتز لها مدير الدار، وتحدث بها المدرسون، وتهامس عنها، باليقين، أهل الطائف، فلا سر يبقى فى الكتمان فى الصحراء، خاصة فى أمر يخص عبدالناصر، بين وجوه أهل الطائف وأعيانها على الأقل.

كانت البرقية تقول بهدوء وفخر وثقة : «ضعوا أعصابكم فى ثلاجة. مصر تفخر بأميرين : المدرس المصرى، والرايى الترانزستور». وكان التوقيع : جمال عبدالناصر.

وقلت للقرىمى والعمار فى حيرة، ونحن بحجرة المدرسين : الفخر بالمدرس المصرى مفهوم. ولكن : فيم الفخر بالرايى الترانزستور، ونحن لم نصنعه، وفجأة، أدركت السر، فقلت ضاحكاً :

- عبدالناصر، يقصد، بلا شك، إذاعة صوت العرب، ولعلمة صوت أحمد سعيد صائناً عبر أجهزة الترانزستور، فى أيدي العرب فى الصحارى : يا عرب. أفيقوا يا عرب، استيقظوا يا عرب.

وفوجئنا، وأنا أقول عبارتى الأخيرة، وظهري إلى باب حجرة المدرسين، بالقرىمى والعمار يهبان واقفين، والعمار يقول بانتباه :

- تفضل يا سيادة المدير.

وخطا المدير خطوة داخل الغرفة، وريت على كتفى قاتلاً، وهو يتسم:

- لا تقرح كثيراً، ولعت الواقعة.

وغادربنا، إثر قوله، خارجاً من الحجرة، بفامته اللوحية، ولحيته المدببة، وقد جمع جانب عباته تحت يده. وعندنا نجلس صامتين، حتى قطع القرىمى الصمت، قاتلاً بحيرة :

- وقعت الواقعة !!... ماذا يعنى المدير بقوله : وقعت الواقعة.

ولم أجيء، لا أنا، ولا العطار، فلا يملك أحدنا، مثله، جواباً لسؤاله. وعاد القريعى يسألنى باهتمام بالغ، وكأنه سيجد فى إجابتى جواباً لسؤاله :

- سألتك بالأمس سؤالاً : أكنت تشغل بالسياسة؟ ولم تجبني.

فقلت له :

- كنت اشتغل بالصحافة، وهجرتها، أو، فلاقى إنها هى التى هجرتنى، ليس لفشلى وإنما لإغلاق عبدالناصر عام ٥٩ للمجلة التى كنت أعمل بها، وكان السبب هو : الملك سعود، احتجاجاً على صورة نشرت بالغلاف، وتحته كلمتان : كش ملك. وكانت بالصفحة الثالثة صورة لمعبدالناصر يصافح سعوداً فى المطار، مودعاً له، إثر زيارة صلح بين سعود وعبدالناصر.

ورضع العطار مسرعاً إصبعه السبابة على شفتيه، هامساً وهو يثبث :

- هس. نحن فى المدرسة، ونحن الآن مراقبون.

وانهستت بالفعل، إلى أن التقينا فى المساء، فى بيت القريعى، ووضعت طاولة النرد بيننا على منضدة وأطنة. لكنها لتوترنا لم تفتح فى تلك الليلة.

وقال لى العطار، وعيناه تومضان :

- احك لنا مرة أخرى، قصة عدائك للملك سعود.

بدا لى العطار، وكأنه يريد أن يتسلى هو والقريعى على فى ليلته. وطريقته فى القول، وصيغته فى الطلب، وتركيزه على كلمة العداء، والملك سعود، جعلتني لا أقول شيئاً، فقط قلت له وللقريعى:

- اسمعاً منى. أنا حقاً لا أحب عبدالناصر. كيف أحبه وأنا أراه ينفرذ بالسلطة، منذ رفضه لعودة الجيش إلى الثكنات، وإبعاده لمحمد نجيب، وتأجيله لوضع دستور، وإقامة أحزاب وبرلمان. وأعرف مع ذلك، أننى أقدره، وأخافه، لأنه جروء وأمم قناة السويس، ومصر المصالح الأجنبية، وألقى امتيازات الأجانب، والمحاكم المخلطة فى مصر، لكننى فى الوقت نفسه، مع تقديرى لشجاعته الفردية كديكتاتور صغير، لا أحترمه، لأنه أضاع السودان، وهو يتفاوض مع الإنجليز، وخاض حرب ٥٦ فى غير أرائها. ورأيت أنه يعيد لعبة محمد على باشا بين فرنسا وإنجلترا، وهى لعبة خائبة يلعبها الآن بين الاتحاد السوفيتى وأمريكا، فالغرب غرب هنا وهناك، الآن، وزمان. والمصالح الغربية الأوروبية الآسيوية مشتركة فى النهاية.

كان العطار والقريعي ينتظران إلى بوجوم، وحذر، وخوف. وقال العطار بانزعاج:

- لماذا تفرقتا معك في كل هذا. نحن في حالنا، بدون عبدالناصر وسعود ومحمد علي.

وضحك القريعي، وقال:

- ألم أقل إنك كنت تشغف بالسياسة.

فقال العطار للقريعي :

- ولا يزال وحياتك.

وفجأة أضاف العطار :

- لم تحسنت إذن لتأييد عبدالناصر، وانت لا تحبه وتخافه، ولا تحترمه وتقدره، وضرب جبينه بكفه فجأة، وأضاف :

- أه. فهمت. تأييد خوف.

فقلت له في الحال :

- لا. في هذا الأمر لا. أنا لا أحب عبدالناصر. نعم . لكنه رئيس مصر، وأنا لا أبيع عبدالناصر حتى بالصمت،

والحياد، لحساب سعود، ولا أبيع مصر لحساب السعودية. أيهما في رأيكما أكثر تقدما، حتى تحبه معا، هنا، ونحن في الغربة، ومصريون، ويُسخر منا بخير كاذب.

فقال لي القريعي مداعبا، بعد لحظة :

- لماذا جئت إذن هنا، إلى هذا البلد.

فقلت له لغوري :

- ما أتى بك أتى بي. نفس السبب، ولم أكن يوما في مصر، من أعضاء هيئة التحرير، ولا الاتحاد القومي.

وأدركت أنني أثقل عليهما. وأدخل بهما في متاهة الفخر بالنفس، فتوقفت. وعاد العطار يقول لي :

- ماذا عنى المدير بقوله : وقعت الواقعة.

وضحك القريعي، وقال :

- حسب فهمي. الواقعة هي يوم القيامة، وليس لها من دون الله دافعة.

وفكرت، واحترت، فمن يملك التنبؤ بالأحداث في بلد نحن فيه مجرد مدرسين، ننال نصف مرتبات السعوديين، الذين قد يحملون مؤهلاتنا، وأنا بالذات. لا أنال سوى ريع مرتب هذا السعودي المائل لي في مؤهلي، ونصف مرتب صديقي هذين، فهما معاران، وأنا بعقد شخصي، أجير بلا صاحب، ولا يتبع مقالوا، وربما لا يتبع أيضا دولة.



مضى الشهر الثالث علينا بالسعودية، دون أن نقبض نحن مدرسي الطائف، وما حولها، راتباً عن أي شهر، والأخبار تترى من حولنا، من أرجاء الولاية السعودية، أن المدرسين المصريين قد صرفت لهم رواتبهم شهراً بعد شهر، في الآلية الأخرى. ومن العجيب أن الصحف، والإذاعة بالسعودية، لم تهاجمنا، طوال هذه الشهور، بسبب برقيتنا، ولم تشر إليها، ولا إلى رد عبدالناصر عليها. هذه هي الواقعة التي وقعت إنن. وقد نفدت من أيدينا رواتب السكن للعام كله. والكل بمديرية التعليم : المحاسب، ورؤساء الأقسام، ومدير التعليم، يقول لنا، بعد برقيتنا بأسبوع واحد : صيرا الرواتب لم ترسل بعد من الرياض. الرواتب في الطريق. وأهل العلم من السعوديين يقولون لنا، هامسين : خزانة الملكة خالية من الريالات، والملكة مدينة بميزانيته لسبع سنوات لشركة أرامكو. وآخرون يقولون لنا : إنكم تعاقبون بسبب البرقية.

والشكوى الأعظم عانيناها، في مواقف شتى. من يذهب إلى المسجد، لصلاة الجمعة يسمع بأذنيه خطيب الجمعة يقول بملء فمه في الخطبة : هؤلاء المصريون الكفرة. هذا الاستعمار الثقافي. ومن يذهب إلى جزاء ليشتري لحماً، يقول له الجزار : رح. نحن لا نبيع لمصريين كفرة. ومن ينام في بيته صاحباً مهموماً، أو مستغرقاً في نوم كابوسي، مرتاعاً من خوف الجوع، وذلل الحاجة، والشعور بالإهانة، ينتب على صوت طارق، يندق عليه باب بيته، أو نافذة حجرة نومه، قبل الفجر، قائلاً : الصلاة يا مسلم. الصلاة يا مصري.

وأهمنى الأمر، حين فرغ مخزون بيتي من السمن، والزيت، والصابون، والملح، والسكر، والبقول، ففادرت بيتي، والجيب خار من أي ريال. ذهبت إلى بقال، اعتدت أن اشتري منه في الشهر الأول لي بالطائف. متجره عالي العتبة، وبلا درج يؤدي إلى أرضه. وجدت البقال جالساً مسترخياً، في ظلمة متجره على كرسي واطئ جداً، صغير جداً، يكسوه من الجانبين ردفاه الضخمتين، قلت له :

- من فضلك أريد أن..

- لكنه قاطعني قائلاً بسلام :

- ما أبغى البيع . رح.

قدرت أنه في وقت القيلولة، عصرا، ورحت. رحت اتجول في طرق الطائف، حتى لا اعود إلى نيلفين خالي اليد، وعدت إليه بعد ساعة، فوجدته مديرا وجهه للبيع، يبيع لهذا ولذاك. وحين خلا من امامه المكان، قلت له بهدوء، وأنا أبلغ ريقى :

- إذا سمحت يا حضرة. أنا مدرس بالطائف. واعتدت أن أشتري منك، وإلى أن أسلم راتبي، أريد أن..

فقال لي بعينين مواريتين، ومن شفيتين لا تتحركان، بلا اكتراث :

- إذن. بالبيع المؤجل.

قلت وأنا لا أفهم :

- بالبيع المؤجل؟ ما معنى ذلك؟

فقال لي :

- تشتري الآن بعشرين ريالاً، وأخذ منك بعد شهر خمسة وعشرين ريالاً.

قلت له بدهشة :

°

- لكن هذا ربا.

فقال لي بهدوء :

- بل بيع يا مصرى. الا تعرف الفرق بين البيع المؤجل والربا؟

فقلت له :

- لا. فهمنى.

فقال:

- السلعة الآن بقرش. لو أبقيتها عندي شهرا سأبيعها بقرش وربع. افهمت يا مصرى.

قلت له مستسلما، وقد تذكرت آية «واحل الله البيع وحرم الربا»:

- ففهمت.

واشترت ما احتاجه لا لشهر، وإنما لشهرين. وفكرت أن على نيفين أن تحل لنا مشكلة اللحم، والخضر، والفاكهة، من صاحباتها السعوديات، ثم ترد لهن فمن ما اشترته لنا، سواء أكان الثمن بالبيع المؤجل، أو بالبيع غير المؤجل. وفي طريق العودة محملاً بما اشترت رحت أفكر. قلت للبقال: فهمت، لكنني حقاً لم أفهم. فكيف يكون البيع الريوي، بيعاً مؤجلاً أو البيع المؤجل بيعاً غير ريوي، بأي وجه، أو تعليل، أو قياس، أفنى مفتى هذه البلاد، بأن البيع المؤجل البع، وبالإضافة على قيمته بيع غير ريوي؟

وصار البيع المؤجل فرصة لتجار الطائف مع المدرسين المصريين خاصة، وبالطائف خاصة، فراحوا يربحون وربحين، ربح السلعة، وبيع البيع المؤجل، وزادوا فغالوا في سعر البيع مع المدرسين المصريين دون سواهم، وأمر المحتسب السعودي، الآمرون بالمعروف، والتاهون عن المنكر، قد لزموا الصمت. والبرقية قالت لنا: ضعوا أعصابكم في ثلاثة، ولم تقل لنا: ويطلونكم أيضاً. وبدأت أفكر مبهموماً خائفاً من الغد في هذا البلد، وأفهم معنى الهول الذي قاله لنا مدير دار المعلمين: وقعت الواقعة. ولا سبيل إلى العودة إلى مصر، فجازأت سفرنا، عند كفيلاً وكفيلنا هو مديرية التربية والتعليم، ولا ريال مع أحدا، ندفعه أجراً للعودة بطائرة أو باخرة أو حتى على قتب جمل.

واشتد وقع الواقعة علينا، حين ذهب المدرس عبدالسلام، مدرس التربية الفنية، بثانوية الطائف، بزوجه التي ستضع، إلى مستشفى الطائف. وقد جاءها المخاض، لتضع حملها، فردها مدير المستشفى مع زوجها، وهي تصرخ صرخات الطلق، قائلاً لعبدالسلام:

- لا سريراً شاغراً لها عندنا، ولا يوجد طبيب مقيم. تعالوا في الصباح، ربما..

واضطرت التسمية المصريات، إلى اللجوء إلى طبيب مصري، كان يشرف على زوجتي الحامل، فلم يجرؤ على الذهاب إليها في بيتها، ولا استقبالها في بيته، وطلب منهم أن يصحبوها إلى بيت إحداهن، وسوف يأتي إليه خلسة لتوليدها، دون أن يشعر به أحد، فلا ينبغي لهن أن يقطعن عيشه بالملكة.

وبدا الغضب يمسرى بيننا نحن مدرسي الطائف. وترددت الشائعات عن بيع المدرس المصري، الذي ولدت زوجته سرا، لروايبكيّا بيته: الحميمير، والمربية، والوسادة، وعن استخراج له شهادة ميلاد لوليدته، دون أن يذكر فيها اسم لقابلة أو طبيب، فقد ولدت وحدها، وقامت المصريات بقطع حبلها السرى.

وصرنا لا نلتقي في طريق أو بيت كثيراً، فلقد زاد عدد المراقبين لنا، وتزايد الخوف، والشعور بالهوان. وكف كثيرون منا عن الذهاب إلى المسجد، أو إلى التجار، ولجأ الكثيرون منا إلى الأصدقاء السعوديين، والكثيرات من زوجاتنا إلى

الصدقات السعودية ليفرجوا ويفرجن لنا الأزمة. والمملكة، وممثلو المملكة، وتجار الطائف، لا يريدون أن يرفعوا غضبهم عنا، ومقتهم لجاتنا التي لا يستطيعون أن يمارسوا مظها، وثمة سيل من البرقيات يخرج من مدارس الطائف وقراها، إلى وزير التعليم بالمملكة، يطلب صرف رواتبنا أو قد يطلب الفخوذ والنجدة، وكأنها لا ترسل إلى أحد، أو لا ترسل على الإطلاق.

– وقعت الواقعة إذن واستفحلت، ولا مفر لنا من مواجهتها.

قلت ذلك للقرىعى. وللعطار، فسألنى معا:

– كيف ؟

اجتمعنا فى بيتى على عجل، اثنا عشر مدرسا. جلسنا على الحصور، فالمقاعد لا تكفى، كنا نحن الذين وقعنا على البرقية، وورطنا انفسنا، وورطنا معنا مدرسى الطائف من أجل عيون مصر، وخوفا من عبدالناصر، وعلينا أن نجد حلا لما نحن فيه، ولو بالترحيل إلى مصر.

وافترقنا فى تلك الليلة، على موعد للقاء بعد غد، فى بيتى، لثمانين مدرسا، سيجرى الاتصال بهم غدا، فى الطائف وقراها، وكان علينا أن ندير من بيتنا حصرا للوافدين من القرى، ومن انحاء الطائف. وكان علينا أن ننكث امرنا فى غاية الاجتماع، وموعده، ونتواصى بالكتمان.

جاءوا إلى بيتى بعد صلاة العشاء، تباعا، وكانت الأسماء من الكثرة، حين التعارف بحيث كان من العسير على أى ذاكرة، أن تتذكر منها من لم تعرف اصحابها من قبل. وكان باب بيتى مفتوحا على مصراعيه، والانوار كلها مضأة فى البيت، تفرق الشوارع بانوارها من ثلاث نوافذ، فى جهتين. وكان شداد واقفا بالمقابل مشدوها مما يراه، لا يجرى على السؤال، مكثفيا بالنظر فحسب. وحين تعب جلس على مصطبة دكانته العالية عن ارض الطريق. ولكى يكون فى مأمن ما، أطفا مصباح دكانته الشاحب، واختار ركنا مظلما فى دكانته يرقبنا منه، فلم يستطع لفصوله أن يفلق عليه دكانته، كعادته كل ليلة وينام بين حباله.

كنت أستقبل الوافدين للاجتماع، مرحبا بهم، وكانت أصواتنا تبدو وكأننا فى معزى، وكانت زوجاتنا المقيصات بحى السلامة مجتمعات معا فى بيت القرىعى، ينتظرن أخبار الليلة. ولابد وأن حركات المدرسين المصريين، فى ظلمات الليل، فى طرقات تضيئها مصابيح وانية، فوق أعمدة عالية، على جوانب شوارع الطائف، قد شدت إليها الانتظار. وكان بين الوافدين «نبيل المصرى، الذى يعمل موظفا بالعلاقات العامة مع مدير التربية والتعليم. وكان واضحا لى للقرىعى والعطار، أنه

سيكون الليلة عينا علينا وأيضا صوت يهودا. وكانت غرف بيتي المتقابلة كلها مفتوحة الأبواب، على بعضها البعض، وعلى الصلاة. ولم يكن ثمة متسع للحركة بين الجالسين، إلا بالوقوف لإفساح الطريق، ولا فرصة لتحية المجتَمعين، لا بقهوة، ولا شاي ولا شراب مثلي، فكل الجيوب خالية، وما كان بها من ريات كان مستداناً بطرق شتى من السعوديين.

جلست مع القرعي والطارق إلى منضدة واطنة، جعلناها منصّة، وقبل أن نبدأ، رأينا عبر قضبان النوافذ، وجوها تطل علينا، وجوها بلحي، وجوها بلا لحي، فقلت لهم بصوت مرتفع ساخر :

- تفضلوا فنحن في اجتماع من أجل رواتبنا، ونحن لا نفعل شيئاً نخفيه.

لكن وجها واحداً من الوجوه لم يبتسم، أو تنبس شفتاه بكلمة. وبدأ التجسس والقلق من الاجتماع، والعيون التي حولنا، في وجوه المجتَمعين وعيونهم، وكان قلبي يخفق في صدري عالياً :

وساد صمت له رنين في ظلام الليل، كوميض الضوء وارتعاشه، وهممت بالكلام، مفتتحاً الجلسة، لكن القرعي أشار لي بيده، وكان جالساً على يميني، وقال متساحكاً للحاضرين:

— فلندخل في الموضوع، كما نقول في موضوعات الإنشاء ولا نخرج عنه، حتى يكون هذا الاجتماع قصيراً، وسريعاً، وحاسماً، نتخذ فيه قراراً بالتصويت بالأيدى، فكلنا يعرف الموضوع. وحتى لا ندخل في مناقشة بيزنطية، لا حدود، منها سوى الخلاف، وكلنا نعلم..

عندئذ، وقف نبيل، وقال مقاطعاً :

- عفوا أيها الزملاء، قبل أن تبدأوا، أحمل إليكم رسالة من مدير التعليم بالطائف.

عندئذ سارع الطارح بقوله له :

- أسكت يا ... نحن نعرف رسالتك.

ولم ينطق الطارح بالصفة اللصيقة به في الطائف، وإلا لاتخذت ذريعة لإقامة حد القذف عليه. وضحك أكثر الحاضرين، فالكل يعرف هذه الصفة.

وتدخل القرعي طارقاً المنضدة، فساد الصمت مرة أخرى، وقال القرعي لنبيل :

- وما رسالة صديقك.. المدير؟

ففتح نبيل حقيبة يد سامسونيت، كانت معه، لم أره قط يدونها فى ليل أو نهار، ولم الحظها معه وهو يدخل إلى هذا الاجتماع، وسحب منها رزم أوراق مالية ووضعها على المنضدة المنصبة، قائلاً :

- هذه ثمانية آلاف ريال، ونحن ثمانون مصرياً، فى لواء الانطاف، لكل منا مائة ريال إلى أن..

فى التو انفجرت عاصفة الرفض بأصوات وكلمات شتى غاضبة أو ساخرة. وتبدل العطار، فقال لنبيل:

- أخرج يا ... وخذ معك رials مديرك، فنحن لا نشغل بالقطعة.

وجهد نبيل، ليعصف بالاجتماع، وراح يقول ببرود، فى كلمات متعثرة :

- مؤقتاً.. إلى حين.. لم تصل الرواتب.. بعد.. مدير التعليم متعاطف معكم وقد أرسل برقية أمامى، و..

لكن العطار لم يتركه يسترسل، فقد قال له :

- أخرس، أنت الوحيد بيننا الذى يشتري.. و .. يبيع.

قالها العطار وهو يضغط على حروف كلمته الأخيرة، لكن أحدا لم يضحك لها، فقد تصايح الحاضرون، لكى يفادر الاجتماع، فأعاد رزم الأوراق المالية، ونسها فى حقيبته على عجل. وخرج مندفعاً، نحو باب البيت، لكننى ظلت أقدر طوال الاجتماع، أن وجهه يمل متسللاً ومتخفياً، بين الوجوه الأخرى، وراء قضبان نافذة من النوافذ، يرقب ما يجرى.

عاد الهدوء يسود، وقال القريعى مؤكداً:

- لكل منا عندهم آلاف الريالات، ونرشي بمائة ريال، سرعان ما يطالبنا بها الدائنون فى الصباح. فلندخل فى الموضوع. وليكن تصويتنا برفع الأيدى.

ودخل القريعى فى الموضوع، قال :

- من يوافق على طلب الترحيل من الملكة. أخذنا مستحقاقنا لدى الملكة أو لم نأخذها؟

عندئذ ساد الهرج برهة، فعاد القريعى يقرع المنضدة، ويكرر قوله :

- من يوافق؟

لم ترتفع سوى نصف الأيدى تقريباً، فى تراخ وبأس، فلم يعد ثمة من حل للامزعة، ولا أمل فى هذه الملكة لنا. وعاد القريعى يقول:

- ومن يوافق على الاعتصام في بيوتنا إلى أن تصرف لنا رواتبنا. رُحلنا بعدها إلى وطننا، أو عدنا إلى مدارسنا. لآداء رسالتنا لأبناء الشعب في هذه البلاد؟

ارتفعت كل الأيدي بحماس، موافقة، ولم تتخلف عن الموافقة يد واحدة، فقال القريعي ضاحكا :

- عظيم، خفت والله من الخلاف في هذه الليلة الليلية. وأرجو ألا يكسر أحد قرارنا بالاعتصام في بيوتنا. فتصق به وينأ معه سبة الدهر.

في غير لحظة اليأس، لم يكن ممكنا أن نجتمع على مثل هذا الأمر، في بلاد الغربة. فلقد شق الحال، وعز المخرج، ولا روح لأحدنا خارج جسده، وال بيته. وصحب بعض الحاضرين عند انصرافهم ما كانوا قد جاؤا به من حصر. وصحب آخرون من استضافهم من أهل القرى، ليبيتوا ليلتهم عندهم، ثم يعودون في الصباح إلى بيوتهم، في قراهم على أول سيارة.

وبات معي، في ليلتي : القريعي، والعطار، وخمسة من مدرسي القرى. وباتت نيلين وزوجة العطار عند زوجة القريعي. وظلنا، ليلتنا، نحن الثمانية، نسمع بالحديث، إلى أن قال العطار، في قلق من لا يعرف لنفسه ولا لنا مخرجاً :

- كله من هذه البرقية : ماذا لو صممتنا. وأسنا مسئولين حين نعود عما ينشر هنا.

فقال له القريعي :

- وإذا اعتبرونا مسئولين، لأننا صممتنا؟

وساد الصمت. فقلت عابثاً :

- مصر تغض بالمدرس المصري.

فتضاحك القريعي، وقال في الحال :

- وبالأراديو الترانزستور.

وضحكنا طويلا. وصممتنا طويلا، وقلت :

- أتعرفون أنه لو نجح اعتصامنا هذا، سيكون ذلك أول اعتصام بالمملكة، حتى ولو كان من أجنب عنها ؟!

فقال العطار بقلق شديد:

- المهم الآن، هو رد الفعل. ماذا ستفعل الملكة معنا، وينا، ومعنا عائلات زوجات وأولاد، لا نرضى لهم البهدة.

كنا قد احتملنا، في بيوتنا، فعلا كل منا على حدة، وبطريقته الخاصة، فادخر سلع المعيشة لأسبوع من الاعتصام، خاصة من البقول، والخبز المجفف الذى يكفى تبليبه طوال ليلة بالماء، لكى يؤكل فى الصباح، حتى لا يضطر أحدنا إلى مغادرة عتبة بيته، خوفا من تحرشات القول والفعل، خاصة من الأمرين المعروف والناهين عن المنكر، فى الطائف وقراها.

لكننا مع ذلك، أنا والطار والقريعى، ورغم السابلة، كنا نتسلل ليلا، إلى بيت أحدنا، ونقرأ صحف الملكة التى يجلبها جيراننا السعوديون. ونسمع أخبار الإذاعة بمحطة إذاعة جدة. وغازطنا أننا لم نغش بأية صحيفة، على أى خبر عن اعتصامنا. لكننا كنا نقدر أن ما فعلناه قد صار حديث الملكة بأسرها، فقرائنا وأغنيائها، وأمرائها وتجارها، ويدوها وحضرها، فى الصحراء، وفى شعب كانت حرفته التنقل، ولا زال حرفة الكثيرين من بنيه، وهواه الفضول، وغرامه بالنميمة، فلقد كسر المصريون، فى بلد رازح تحت حكم أسرة، كما كان الحال، تحت الحكم العربى كله، طوال قرون مضت، ومرعوب من الحرس الوطنى، كسروا حاجز الصمت، وربما أيضا حاجزا من حواجز الخوف.

ويدا النهار والليل ثقيل الوطأة علينا، بانتظار لا نرى له مخرجا، ولا أمل يلوح فيه ولو بطردنا من البلاد. واصدقاؤنا السعوديون، وصديقات زوجاتنا السعوديات قد تجنبوا وتجنبن كل اتصال بنا، خارج بيوتنا، وتجنبوا أى محاولة للمسؤال عنا. ويدا لى والقريعى والطار، أن هناك اتفاقا ما، بين الكل فى الملكة، على إرعابنا بالصمت، وبالغزلة، وبالاتظار.

لكن الموقف لم يطل علينا أكثر من نهارين، وليلتين، فقد سمعنا فجأة، ونحن فى بيوتنا، وعند ظهيرة النهار الثالث، أصوات مظاهرة تطوف بالشوارع الرئيسية، تهتف عن صوت واحد : «زيد عودة المدرسين المصريين. أعطوا المدرسين المصريين مرتباتهم». فى تلك اللحظة فقط، فتحت نافذة فى بيتى على الطريق الرئيسى، بحى السلامة، ورحت أنصت بسعادة، وإشفاق على المتظاهرين، لصوت جماعى قوى واحد، يقترب حينا، ويبتعد حينا، دون أن تتاح لى الفرصة لرؤية وجوه المتظاهرين، ولم أن من الحكمة أن أغادر بيتى، لأرى هذه المظاهرة، حتى لا نتهم نحن المصريين بتدبيرها.

ورأى شداد اليمنى أطل من النافذة، وأنا فى حال من الفضول يرثى لها، فسارع بالسير مترنحا، بساقيه المعوجتين إلى الخارج، إلى الطريق العام، واختفى وعاد بعد برهة ليقول لى :

- يصيهم الله. طلابكم خرجوا فى ماهرة، من أجلكم.

فالتفت إلى يثيقين وكانت بجانبى، تظر من النافذة، وقلت لها بسعادة غامرة، مؤكدا :

- الطلاب هم الطلاب فى كل مكان من العالم. ولولاهم لاسنت الدول، مثل مياه فاسدة.

وقدّرت أن اعتصامنا قد أتى ثماره، وأن طلابنا والناس العاديين معهم في واد، والتجار والأمراء والموظفين الكبار في واد آخر.

وانتهى ذلك النهار الثالث المشهود، مع الغروب. فمع غروب الشمس وقفت أمام بيتي سيارة، نزل منها محاسب مديرية التربية والتعليم، وأعطاني مظروفا، متفخفا، قائلا لي:

- راتيك يا أستاذ عن ثلاثة أشهر : عدّها أولا. اعذرنا. حصل خير.

أخذت المظروف، وقلت :

- اعزرونا. لم يكن لنا مفر : لن أعد شيئا، فانتم أمنا، إلا حين تعاندون. ونحن ضيوف.

فعاد يكرر قوله :

- حصل خير. من فضلك. وقع بالاستلام.

ووقعت بالاستلام، وقلت مداعبا، وأنا أتاوله الورقة :

- وأرباح البيع المزجل. هل ستسقط عنا؟

فقال لي بدمشة :

- كيف. البيع شريعة المتعاقدين.

وأضاف وهو ينزل الدرجتين، إلى الباص المحمل برواتب المدرسين.

- الله لا يسيبك. الله يعمر بيتك. دع السنة تمر بسلام.

رصدت إلى السيارة، وجلس بجانب السائق، وتحركت السيارة خارجة من الحارة، إلى بيت القريعي، وبيت العطار، بحى السلامة. وأدركت أننا لن نرحل، وأننا سنتم عاونا في الطائف، ربما مع بعض المضايقات.

وخطفني نفيين المظروف من يدي، وجلست متوهجة وقلقة. تعد الريالات، عشرات ومئات. وتضع ما علينا من ديون، في مظاريب أخرى كنا نحتفظ بها لرسائلنا إلى أهلنا في مصر، قائلا : هذا للقبال، وهذا لصديقتي السعودية، وهذا.. وتركتها مفادرا البيت في بيهامتي إلى بيت القريعي القريب، فوجدت عنده على العطار، وكان القريعي جالسا يعد من رأسه، نروس الغد لطلابه.

حين عدت إلى البيت. وجدت صفيين من المظاريف المرسومة فوق المنضدة، أحدهما لسداد ديون نيلين، والآخر لسداد ديونى. قلت لها :

- كم بقى لنا من الفين ومائة ريال.

فقلت لى بوجوم :

- أربعمائة وخمسين ريالاً. ويبقى علينا إيجار هذا البيت ستمائة ريال عن ثلاثة أشهر، وثمن المياه والكهرباء.

فقلت لها :

- نعمة. لا تحملى هم الديون الأخرى. وإن فعلوها معنا فى أى شهر آخر. وعلينا أن ندخر من رواتبنا القادمة لسداد بقية الديون.

عندئذ قالت لى نيلين بصوت عرافة :

- لكن أحدا منكم، إن يعود إلى المملكة مرة أخرى، فى أى سنة قادمة.

فقلت لها بيقين:

- وأعدك. لن نذهب للعمل فى أى بلد آخر، فلا أكره سوى الإمانة، وتسول أجرى ممن استأجرونى.

فى المدرسة، عرفت من طلابى ماحدث فى فترة اعتصامنا. فى اليوم الأول، ذهب الطلاب كعادتهم إلى مدارسهم. ودخلوا الفصول، وانتظروا صامتين. كانوا قد عرفوا، مع شروق الشمس، من أهلهم، بنبا الاعتصام العظيم. لكنهم ذهبوا إلى مدارسهم، وجلسوا ينتظرون فى الفصول صامتين، وكانهم معتصمون بدورهم، وهم موقنون بأن مدرسا مصرى واحداً لن يدخل فصلاً. وبعد أن مضى من الحصص الأولى ربيع ساعة، بدأ طلاب فصل يزومون من أنوفهم، وهم مطبقو الشفاة، زوم احتجاج، كزوم القطط فى الليالى الباردة لتسلى نفسها، وتدفع أجسادها. وسرعان ما انتشر الزوم من فصل إلى فصل، ومن طابق إلى الطابق الذى تحته، أو الذى فوقه، بل من مدرسة إلى مدرسة، حتى بدت الطائف كلها كأنها تزوم، كزوم الأرض فى وقت زلزال عصيب. وأسرع مدير المدرسة، ليوقف زوم القطط، وزنين النحل، قال له خادم غرفته :

- إن الزن قد بدأ بالفصل الذى كان يدرس فيه، من أرسل البرقية إلى عبدالناصر. ودخل المدير فصلى، واستوقف طالبا، قال له :

- ما هذا الزمن؟ لماذا؟

فقال له الطالب :

- لست أنا. اسأل الآخرين.

وظل الزمن مستمرًا، والشغاف مطبقة، والزمن يسمع من الأنوف، ولا يرى ولا يمكن معه أن تحدد أنفًا بعينه مسئولًا عن الزمن، أي أنف.

وغادر مدير المدرسة فصللى مسرعًا، وراح يطوف كالمحموم، وفي تودة بالغة بين الفصول، ثم عاد إلى غرفته، وتحدث بالتليفون، وراثر مكالمته نادى خادم الجرس، قاتلا له:

- دق جرس الانصراف من الدوام، إلى أن يتوقف الزمن، وينصرفوا.

كانت مدارس الطائف متقاربة، كلها فى حى واحد. فبدأ نك الحى، مثل حى به كناس تدق فيه الأجراس معا بانتظام، وزوم الطلاب يتجاوب معها فى إلحاح مستمر بدوره، إلى أن غادروا المدرسة، وهم لا يزالون يزومون. وعند ذاك توقفت الأجراس فى مدارس الحى.

وفى اليوم التالى، ذهب الطلاب إلى المدرسة، فوجدوها مغلقة الأبواب والنوافذ، وخارج الباب الرئيسى للمدرسة، كان حارسها جالسا، يقول لجماعة من الطلاب بعد جماعة:

- المدرسة فى إجازة اليوم.

وفى اليوم الثالث قال لهم الحارس :

- المدرسة فى إجازة إلى أجل غير مسمى.

عندئذ لم ينصرف الطلاب عائدين إلى بيوتهم، فقد انتظروا، وتجمعوا، وساروا فى جماعات إلى مدرسة، ثلو مدرسة وتزايدت الاعداد، ثلو اعداد، وهم يهتفون.



احتجزنى مدير المدرسة مع آخر الدوام، قاتلا لى، بحجرة المدرسين:

- أريد أن أتحدث معك.

التفت إلى القرعى، والطار، فبادرنى مدير المدرسة بقوله .

- أريدك وحده، من فضلك، فى مكتبى.

واستقبلنى، فى مكتبه، عند الباب، مرحبا، وطلب منى أن أجلس، وطلب لى شايًا، وأمر خادم غرفته بإغلاق الباب علينا، ثم جلس بجانبى، وقال لى بهدوء :

- هذه هى أول مرة، يحدث فيها اعتصام بالملكة.

فلم أرد عليه بكلمة، قد تؤخذ على، وظل وجهى محايدا، يخفى انفعالاتى، حتى لا تضحى المديرية بى، بعد أن أخذ زملائى روايتهم. وعاد مدير المدرسة يقول لى :

- وهذه أول مرة، تحدث فيها مظاهرة من الطلاب بالملكة.

فلزمت صمتى، وأنا لا أنظر إليه، وكأننى غاضب، ولا أزال غاضبا. عندئذ قال لى ضاحكا. وكأنما قد تأخينا، وبصوت هامس، وكأننا نتأمر معا :

- ما رايك فى تطعيم شعب الملكة بالمصريين. نصف سعودى، ونصف مصرى؟!

أدركت الشوك الذى ينصب فخاخه لى، فلذت بالصمت، واعتصمت به، فقال لى عاتبا :

- وفى بيتك؟

فقلت له :

- ضع نفسك فى مكاننا، ونظرونا فى أى بلد.

فقال لى :

- أقدر. أقدر. ولكن الصبر. الصبر جميل.

فقلت له :

- الحاجة تقتل الصبر. والبيع المزجل يقتل الصابرين. وكان عليكم أن تعطوا الأجير أجره، حتى قبل أن يجف عرقه.

صمت عندئذ برهة، وهو يديق بمؤخر قلمه، ظفر إبهام يده الأخرى، ثم قال لى، وكأنه صوت الملكة بأسرها.

- تظنون اننا اغنياء بترول. لكن دخلنا في العام الماضي من البترول، ثلاثمائة مليون دولار فقط، ودخلنا القومي ستمائة مليون دولار.

فقلت له :

- متعمك الله بالفنى، فمنن لا نحلم به. نحلم عندكم بأجورنا فقط. وحلمنا ضرورة، ونحن عندكم ضيوف. ثم أنكم قد دفعتم أجور المدرسين سوانا فى مدن المملكة وقرأها الأخرى.

فنهض واقفا، وهو يقول لى :

- لا يخلبكم أحد يا مصريون.

ووقفت لوقوفه، فقال لى :

- لدى فكرة، أريدك أنت، أنت بالذات، أن تشرف لنا على مكتبة المدرسة، وتفتح قاعة المطالعة بها للطلاب ليلا.

وصمت لحظة، ثم قال:

- ولك اجر مائتا ريال شهريا، نظير ذلك.

فقلت له :

- اشرف على المكتبة، نعم. من أجل الطلاب جئنا هنا. لكن، هذه المكافاة اسمح لى. اصرف النظر عنها.

فقال لى بدهشة :

- لم ؟

قلت لغورى :

- ماذا سيفعل زملاي وطلابي عني، إننى كنت أسمى لذلك.

عندئذ قال لى :

- أمرك عجيب. تطلب المال، ولا تريد. كيف؟

وقبل أن أرد عليه، قال لي :

- قدرت أن ثقافتك عالية. لكنني في هذه اللحظة، صرت أخشى منك على طلابنا.

ابتسمت، وقلت له :

- بوسعك أن تطلب ترحيلي إلى وطني في الحال، وسأقبل ذلك، بشرط الوفاء بعهدي معكم. رواتبي كلها عن شهرور الدراسة، وشهور الأجازة الصيفية، وتذكرة طائرة لي، وإزوجتي. فأنتم أنتم من فسخ العقد.

فابتسم بدوره وقال لي :

- لن أطلب ذلك قط.

وتوقف لحظة. ثم مد يده إلى مكتبه، وتناول من فوقه عددا من مجلة الآداب. وقدمه لي :

- حمل البريد هذه المجلة، ولك بها قصة وتأثير بها حقا، واعتزني. أنت تعرف ظروف المملكة، وظروف عملي.

بقدر ما ضقت به، بقدر ما فرحت به في لحظة، وبهذا العدد من المجلة، وبه قصتي.

وأدركت وأنا في الطريق إلى بيتي، أنني صرت شخصية شهيرة بالطائف، محترمة ربما، لكنها تخيف، وتشير الدبر والحذر والتحسب من الاقتراب مني، وقلت لنفسى : فليكن.

وقالت لي نيفين، حين عرفت مني قصة رفضي للمائتي ريال :

- ففكري! لماذا جئت بي إلى هنا إذن؟ وكيف تغترب بي وكل راتبك هو سبعمائة ريال؟

كان اليوم التالي يوم جمعة وكنا قد قررنا في الليل، أنا والقرعبي والعمار، أن نقوم برحلة اختبار، بعد أن سددنا ديوننا، وهزنا الطائف هزا. ذهينا إلى مسجد ابن عباس وأدينا صلاة الجمعة، وفي هذه المرة لم يتحدث خطيب المسجد، عن المصريين الكفرة، واستمعناهم الثقافي. ومررنا في طريق العودة على الجزار، فلم يقل لأحدنا : رح. لا أبيع لمصري. وعلى البقال، فلم يقل لنا: بالبيع المزعج.

كانت سماء الطائف، صافية، وقريبة، بها سحب بيضاء متناثرة، وقلت لرفيقي، ونحن نفترق إلى أن نلتقي في الليل :

- الطائف مدينة جميلة.

سادان ساروب
ت: حسن طلبة

قدم البنيويين وما بعد البنيويين في الاعوام الثلاثين
الآخيرة أو نحوها، إسهامات بالغة الأهمية للفهم
الإنساني فقد أنتج كل من ليفي شتراوس، ولاكان
و ديريدا وفوكو و ديلوز وليوتار مجموعة من الأعمال
المؤثرة. وعلى الرغم من أن البنيوية وما بعد البنيوية
تختلفان اختلافاً بعيداً - فالنظرية الأخيرة لا تستخدم علم
اللغة البنيوي في عملها - فإن هناك بعض أوجه الشبه
بينهما: فالطريقتان كلتاهما تقومان بمهام نقدية.

هناك أولاً نقد الذات الإنسانية. ويشير مصطلح
الذات Subject. إلى شيء مختلف تماماً عن المصطلح
المألوف بدرجة أكبر: الفرد Individual. إن المصطلح
الآخر يعود إلى عصر النهضة، ويفترض أن الإنسان
قوة حرة مفكرة: وأن ما يقوم به من عمليات فكرية غير
مشروط بالظروف التاريخية أو الثقافية. وهذه النظرة إلى
العقل عُبِّرَ عنها ديكاكارت في عمله الفلسفي، ولنتأمل
هذه العبارة: أنا أفكر إذن أنا موجود. إن «أنا»
ديكاكارت تزعم أنها كاملة الوعي، ومن ثم فهي عارفة
بذاتها، إنها ليست مجرد «أنا» مستقلة ولكنها أيضاً
مشقة Coherent. أما التفكير في منطقة نفسانية أخرى
مناقضة للوعي، فلم يكن مما يسمح به الخيال. إن
ديكاكارت يقدم لنا في عمله راوية Narrator يتخيل أنه
ينطق من غير أن يكون في اللحظة نفسها منطوقاً.

ولقد أطلق البنيوي البارز ليفي شتراوس على
الذات الإنسانية - التي هي مركز الوجود - اسم : طفل
الفلسفة المدلل، ويصوّر على أن الفأية القصوى للعلوم
الإنسانية ليست في تعيين الإنسان، بل هي في إلغاءه.

ما بعد البنيوية.. وما بعد الحداثة أوجه الاتفاق والاختلاف*

(*) هذه ترجمة لنص مقدمة الكتاب الذي صدر في لندن عام ١٩٨٨ تحت عنوان: (ليل تمهيدى لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية).

وقد أصبح هذا هو شعار البنيوية. لقد ألفى فيلسوف اليسار البارز لويس التوسير الذات، وهو يقاوم المذهب الإرادي السارترى Sartrean Voluntarism عن طريق إعادة تأويل الماركسية على أنها نزعة لا إنسانية Anti-humanism نظرية.

ولئن كانت البنيوية قد مضت قدماً، فإن القراءة الجديدة للماركسية هي التي عجّلت بذلك، بغض النظر عما أصاب البنيوية بسبب هذه القراءة من انحراف وتعثّر. لقد حاول التوسير بعد أحداث ١٩٦٨ أن يعدّل نظريته، ولكنه إجمالاً لم يطور عمله، وكانت النتيجة طمساً تدريجياً وفناءً للماركسية الألتوسيرية مع أواسط السبعينيات.

أراد مابعد البنيويين، مثل فوكو، أن يفككوا المفاهيم Conceptions التي كنا إلى الآن نفهم الإنسان من خلالها، إن مصطلح «ذات» يساعدنا على أن نفكر في الواقع الإنساني باعتباره تركيباً Construction، باعتباره إنتاجاً لأنشطة الدالة التي تجمع بين كونه متميزة ثقافياً ولاواعية Unconscious في عمومها. إن مقولة الذات تضع فكرة النفس Self المرادفة للوعي موضع الشك؛ إنها تبطل مركزية الوعي.

إن من يريد مابعد - البنيويين أيضاً أن يلغوا الذات إلى حدٍّ يمكن معه أن يقال إن نيريدا وفوكو ليس ليهما «نظرية» عن الذات، ويستثنى لآكان الذي انقاد إلى «الذات» بسبب تكوينه الفلسفي الهيجلي، والتزامه بالتحليل النفسي. والذي لم تدركه معظم هذه النظريات،

هو أن «البنيوية» و«الذات» مسقوتان متوافقتان Interdependent (أي تتوقف إحداهما على الأخرى). إن فكرة وجود بنية ثابتة إنما تعتمد في الحقيقة على تمييز «الذات» عنها، ويستطيع المرء أن يرى كيف أن الهجوم الشامل على «الذات» قد جاء في وقته المناسب، متجهاً أيضاً إلى دحض فكرة البنية.

وهناك ثانياً النقد الذي وجهته كل من البنيوية وما بعد البنيوية للنزعة التاريخية Historicism، ففكرة النمط العام في التاريخ تجد ليهما نفوراً، وفي نقد ليفي شتراوس في (ال عقل البري The Savage Mind) لسارتر مثل شهيد يهاجم فيه رأي سارتر في المادية التاريخية وزعمه أن المجتمع الحالي أسس من حضارات الماضي وهو يمحى حينئذ ليقول إن نظرة سارتر التاريخية للتاريخ ليست بالعمل المعرفي الصحيح. ولسوف نرى في مناقشات لاحقة كيف أن فوكو قد كتب عن التاريخ بدون الأخذ بفكرة التقدم Progress، وكيف أن نيريدا يقول بأنه لا توجد للتاريخ نقطة نهاية.

وهناك ثالثاً نقد المعنى، فبينما كانت الفلسفة في بريطانيا عميقة التأثير بنظريات اللغة في أثناء السنوات الأولى من هذا القرن (وإنما أقصد عمل شتجنشون وآبر وأخرين)، لم يكن الحال كذلك في فرنسا. ويمكن القول أن البنيوية حققت إلى حدٍّ ما الدخول المأمول للغة في الفلسفة الفرنسية، وقد نتذكر كيف أن سوسير أكد التمييز بين الدال والمطلوب، فالصورة الصوتية لكلمة (تفاحة) هي الدال، ومفهوم (التفاحة) هو المطلوب، والعلاقة البنيوية بين الدال والمطلوب تنشئ علامة لغوية،

أما وقد ألمحت إلى بعض أوجه الشبه والتواصل بين البنوية ومابعد البنوية، فإنني أود أن أذكر بعض السمات المميزة لما بعد البنوية. ففي الوقت الذي ترى فيه البنوية أن الحقيقة قائمة وراء نص ما، أو داخله، فإن مابعد البنوية تبرز أهمية التفاعل بين القارئ والنص باعتباره يمثل الإنتاجية Productivity. إن القراءة - بتعبير آخر - قد فقدت مكانتها باعتبارها استهلاكاً سلبيّاً لإنتاج ما، لتصبح إنجازاً. إن مابعد البنوية شديدة النقد لوحدة العلامة الثابتة (وجهة النظر السوسيرية)، وتتضمن الحركة الجديدة تحولاً من المدلول إلى الدال: ومن هنا ينشأ انحراف دائم على طريق الحقيقة التي فقدت أية وضعية شرعية أو صيغة نهائية Finality. لقد أنتج مابعد البنويين أعمالاً في نقد المفهوم الديكارتي التقليدي للذات المركزية Unitary Subject، الذات الخالقة Subject/ author باعتبارها منشأ الوعي ومصدر المعنى والحقيقة، وقد سيقت حجج على أن الذات الإنسانية لم تكن تلك وعياً موحداً لولا أن اللغة هي التي شكلت هذا الوعي. إن مابعد البنوية تتضمن باختصار نقداً للميتافيزيقا، ولماهيم السببية والهوية والذات والحقيقة، وقد يبدو ذلك كله لأول وهلة صعباً وتجريبياً، ولكن هذه القضايا سيتم توضيحها في الفصول التالية.

إن التواصل مابين البنوية ومابعد البنوية، لأعظم من ذلك الذي بين البنوية والفيزيولوجيا، إلا أن هناك كثيراً من المفاجآت والتناقضات، فعالم التحليل النفسي الفرويدى لاكان قد درس هيغل، ومابعد البنوي

ومن هذه جميعاً تتألف اللغة. والعلامة اللغوية تكون اعتباطية، وهذا يعني أنها تمثل شيئاً ما عن طريق الاتفاق والاستعمال الشائع، لا عن طريق الضرورة. وقد شدّد سوسير على فكرة أن كل دال قد اكتسب قيمته السيمانطيقية (المعنية Semantic) فقط بفضل موقعه الذي يتفاوت داخل بنية اللغة، وفي هذا التصور للعلامة يكون هناك توازن خرج بين الدال والمدلول.

إن المدلول في مابعد البنوية، بإرسال القول، قد تكدت منزلته بينما أصبح الدال هو المهيمن، ويعنى هذا أنه ليس هناك مطابقة جزء. بجزء One-to-one بين القضايا Propositions والواقع. يكتب لاكان مثلاً عن «الانزلاق المتواصل للمدلول تحت سطح الدال»، ويذهب الفيلسوف مابعد البنوي ديريدا إلى ما هو أبعد، فيعتقد في وجود منظومة من الدوال الطليقة، تكون نقية وبسيطة وبدون علاقة قابلة للتحديد مع أى مرجعيات خارج اللغة على الإطلاق.

وهناك رابعاً نقّد الفلسفة، كتب التوسير في عمله المبكر عن الممارسة «النظرية» ويرهن على أن الفلسفة الماركسية كانت علماً وقد أقام تفرقة واضحة بين ماركس الشاب الذى كتب من خلال أيديولوجية هيكلية مثيرة للجدل، وبين ماركس الانضج الذى كان يفهمه للعمليات والمفاهيم الاقتصادية عالماً كبيراً. ويجب أن نسجل أن البنويين حين نقلوا اللغة إلى قلب الفكر الفرنسى، فإن هذا قد تم بطريقة غير فلسفية، إنها طريقة تشابه تلك التي أخذ بها كونت ودوركايم في وقت سابق.

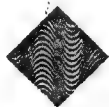
ديريدا، درس هوسرل وهيدجر درساً عميقاً؛
ودراسات فوكو التاريخية قد تأسست على الفروض
المستخلصة من نيتشه.

إن النصف الأول من هذا الكتاب، هو تقديم للنظريات
المختلفة والبيانات المتنافسة لزعماء البنيوية: جاك
لاكأن وجاك ديريدا وميشيل فوكو. لقد شارك هؤلاء
المفكرين في حالة فلسفية متميزة متضاربة مع مفهوم
البنية، ولكنها أيضاً مضادة تماماً للعلم؛ وبشكل
متطرف، لقد ارتأوا في مكانة العلم نفسه، وفي إمكانية
الموضوعية لأية لغة خاصة بالوصف أو التحليل، ورفضوا
الفروض المتضمنة في النموذج السوسيري لعلم اللغة،
الذي تأسست عليه البنيوية، إن الموضوعات المفحوصة
في الفصل الأول والثاني والثالث تشمل: التحليل

النفسى، وطبيعة اللغة ودورها، والنفس والرغبة،
والتفكير، وبقطة العقل الألهاتى، وتوسيع أجهزة الخبط
الاجتماعى، والارتباط المتبادل بين المعرفة والسلطة.

في الفصل الرابع فحصت عمل الجيل الأحدث من ما
بعد البنيويين، مثل جيل ديلوز وفيليكس جوتارى
وجان فرانسوا ليوتار وآخرين (الفلاسفة الجدد).
وورعت على أن كثيراً من الاعتقادات المميزة لما بعد
البنيويين، إنما تعود بجذورها إلى فكر نيتشه. وفى
الفصل الخامس فحصت أطروحة ليوتار عن الطبيعة
المتغيرة للمعرفة في مجتمعات الكمبيوتر، وهو ذلك الذى
يسميه الوضع ما بعد الحداثى - Postmodern Condi-
tion، وقد اعقب ذلك مناقشة حول الجدل الجارى عن
ما بعد الحداثة ونقدها لمشروع التنوير.





توقيعات بياض فاقع

هبر يحن الى قراننا المتيفة

هبر ينث

على الأصابع

لونة في الكفة

في الكلمات

حبرة تسف صدى الزفوف

تسط عرش هروفها المتعاليان

بين السطور

هبر تكلس

في يد الخراف

هَيْبَرُ عَازِبَةٍ مَتَوَهِّدٌ
لِلْمَرَّةِ الْخَمْسِينَ
تَمْتَنِعُ الْعَنَائُونَ
فِي أَنْتَظَارِ رِسَالَةٍ
مُخْتَوِيَةٍ بِالذَّنْعِ

مِنْ سَافِرٍ

هَيْبَرُ يُرَاوِدُ
مَطْلَعًا
فِي بَالٍ

هَذَا الشَّمْلِ

هَيْبَرُ يَنْتَهِ
عَلَى خَوَازِ
يَبْرُودَةٍ
وَبَدُونٍ بَرْقِ

وَلَدَيْ قِرْدٍ قَارِسٍ النَّظْرَانِ

فوق الأغاني
وبغير إذن أبي الفرج
يتفقّد الشعراء
من كفى
ويجبرهم على التوقيع
يوميًا على حكم البياض.

هَبْر يَزَوِّه
لُعَابُ أَنَابِلٍ نَمْتَكَّة
فِي دَفْتَرِ اللَّاحِشِ.

هَبْر يَرِشُ
عُيُونَنَا
بِالرَّيْشِ
وَالرُّوقِ الْعَتِيدِ
يَفْضُنَا بِحُرُوفِنَا الْخَرَسَاءِ.

هَبْرٌ
هَفَّةٌ فِيهِ الْخَطُّ

وَأَنْسَابَهُ

الْأَغْضَاءُ .

هَيْبَتُهُ

يُوزَعُ (بِالْمَجَانِ)

عَلَى تَرَاوِي النَّشْرِ

أَرْضُهُ

لِلنَّاسِ الْبَحْرُ وَالْأَسْمَاءُ

يَكْتُبُنِي وَيُحَوِّنِي بِرَأْيِ

بِالْحَقِيقَةِ

عَلَى الْوَقْفِ .

هَيْبَتُهُ تَقْطُرُ

بِالنَّشِيعِ

وَبِالْعَرَقِ

يَصِلُ الْخَبَاسَ الصَّوْتِ

بِالزَّيْدِ الْفَسِيحِ

فِي تَنْقِيهِ رِجْلِهِ .

يَتَشَابَهُ الْعُنْوَانُ قَوْفَ

أَرِيكَ هَزَازَهُ

مِنْ شِعْرَةِ الْبَرْدَانِ
قَمَتِ اسْطَرَّ تَبْهَرَةٌ
بِالتَّخْنِ فِي ظَهْرِ الْغُلَافِ .
هَنَاءَ سَطَّرَ دَاخَ بِالتَّنْقِيعِ
سَطَّرَ ضَاوَى بِنِ
وَبَلَقَ ظُهُ الْمَجْرِي .
سَطَّرَ بَاهِتَةً فِي الضَّفَّةِ الْأُخْرَى
يَتِيهِ
بِرَيْنِهِ الطَّلْتِ
سَطَّرَ فِي دِنَانِ الظَّنِّ
يَشْطَعُ بِالْخِيَالِ ...

.....
سَطَّرَ
يَجْرُ قَنَادِلًا تَنْحُولُ
وَفَرَاخَ لَفْظٍ دَارِجٍ هِنَا
إِلَى هِنَا الْمَطَالَعِ فِي رِفَاقِ
اللَّفْظِ وَهِيَ طَالَعُ
مِنْ هَلَقَةِ الرَّاوِي كَالْيَفْسُوبِ .

عَبَّرَتْ أَغْيَرًا إِيْمَاتُهَا
وَعَرَابُهُ يَوْمَ
وَبِنَاةٍ طَاغُوتٍ
عَبَّرَتْ عَلَى قَوَائِمِ
اِنْتَظَرَتْ نَزْرَ هَيْسُوا
بِقَطِيعِهِ الْمُنْحُولِ
لَكِنَّ هَيْسُوا
تَدْرِي بِالْفَارِ وَالْكُرَى .
نَدْنُ نَجْنَحَةَ تَرَانِ
كَانَ هَيْسُوا يُرْقِصُ نَقْرَهَا
كَالْأَلْبَانِ عَلَى حَبَالِ الرَّمْزِ
وَيَبْدُلُ الْأَقْمَارِ وَالسَّاعَاتِ
يُفَضِّلُ لِشَمْعٍ قُوطِ الْأَدْمِينِ
بِقَرَابِهِ التَّنْجِيمِ كَانَتْ عَيْنُهُ
عَيْنُ الْمَنْجَمِ وَهِيَ تَفْرِكُهُ فِي حُقُوتِ
أَنْجَمِ الْبَحْرِ الْقَدِيمَةِ فِي قَمِيصِهِ
تَحْتَ يَاقَةِ صَنْتِهِ يَتَبَلَّغُ
الشُّعْرَاءُ وَالزُّهَّادُ قَمَتْ دَفْتَرُ

لَحْجَةً وَثَمَّ قَيَّاتِرْ مَعْمُومَةٌ فِي الدَّمِ
أَصْبَغَهُ النَّيْذَى الضَّيْلُ
بَدَا يُرْفَرُ فِي الْجَحِيمِ

وَفِي الْعَيْنِ الرَّزَقِ
فِي الْمِينَا
تَنْطَفِعُ الْقَوَارِبُ وَالشَّوَارِغُ وَالْفَنَاءُ
هَرِيرُ نَهْرِ التَّاجِ فِي قَمَرٍ
الْخَرِيفُ الْمُخْتَفِصُ تَبْذُو الرَّمُوزُ
هَيَّيَّةٌ تَتَرَى الْأَغَابِي مِنْ هِنَاحٍ
فَرَاشَةٌ عَمِيَاءُ
يَحْذَرُهَا النَّدِيدُونَ الْيَتَامَى .

لَشَبُونَةٌ أَغْرَى
تُرْقُبُ شَجَرَهَا
بَنْشِيدُهُ الْبَحْرَى
أَيُّ الْهَرَامَةِ الشَّدَاةُ
سَيْشِيدُ لَوْ بَابَ الْمَتَاهَةِ

للقصيد ؟
بل أئ نبتاتٍ هليلج
تحت هذى الأسطر
الجرفاءِ يخلع عن قناعه
عزّيه الواقعي
ويشخذ ليرى الزوابع في يراع
كأنه ييسوا الأغير
يضاعف الأنداد في ظلّ ينوء
ويتقن أندادَه الجدد القداس
بالتنكر في دواوين البحار
ويكتم بذلته السواد
وبخبرة الفانس
يغالبه سكرة علقته
بإذبال المرائس
ويذوق نأفوس الرمان

ابن الإشارة



ربما اندلع حريق في الاسطبل دفع العشرات من الخيول الهانجة لتسرع بالفرار من النار المحتاجة. لم تكن خيولا حيرانية من لحم ودم، وإنما خيول من حديد، اشكال والوان وأحجام، يتوالى اندفاعها المستعر لعبور الإشارة الخضراء. ثمة رعب في عيون سائقها الذين يخطفون النظرات من بعد للدائرة الضوئية.. يتمنى كل واحد وهو واجف القلب أن تظل خضراء حتى يتجاوزها، وبعد ذلك فلتحمر إلى الأبد.

نهر يتدفق بهذه الآلات المجنونة لتتجمع بعد لحظات قليلة في بحيرة الإشارة.. قفز العسكري المايسترو نافخاً صفارته، مشيراً بالوقوف بينما سمح لقوافل أخرى في المقابل كي تجرى وتزاحم وتصرخ وتتلاطم وتنفث دخان غضبها من الانتظار الطويل واللهفة لمباحة مستمتع الوقوف المستفز.

كنت أتمنى الإفلات منها، لكنها اصفرت بفتة وما لبثت أن احمرت مكشرة عن نظراتها لتهدد من يفكر في متابعة السير. لو كانت السيدة التي أمامي أسرع قليلاً لعبرت وعبرت في إثرها. لقد تعودت إذا اقتربت من هذه المساحة الحرجة أن أركب السيارة التي أمامي وأندفع كما تندفع كل السيارات.

نفذ الفوطا الصفراء بيده الطرية ولد أصفر صغير، وتقدم قافراً إلى السيارات التي أوقفتها أمامه الإشارة. بعثر نظراته الخاطفة على الصف الأول. كان الشارع العريض يضم أربع سيارات تتساقط وتتقاطع على زجاجها الأمامي ألواح من أشعة الشمس تنعكس على عينيهِ فتخفى عنه من الداخل.

ترك الأولى فهي صغيرة وقذرة بدرجة أن يؤثر فيها مرور فوطته على زجاجها اللبقي ولا لحم هيكلها الخشن والمخبوط

فى عدة مواضع مع احتمال اكيد بضالة العائد.. الولد رغم صغره ومهما كان حديث العهد بهذا العمل لا يخلو من نظرة سديدة تعين عقله الأخضر على الاختيار. بعدها يتدفع بسرعة توازى سرعة تغيير الإشارة فى التقاط اكبر قدر من النقود من ايدى اصحاب السيارات.

أسرع إلى السيارة الفارغة التى تحتل مساحة كبيرة من عرض الشارع. دفع يده بالفرقة ليمسح زجاجها الامامى، وفى نفس الوقت التى نظرة خاطفة على صاحب السيارة. لاحظ السيجار البنى الفليط يتراقص على جانب فمه. جاسته الإشارة بإصبع واحد كى يتبعد.

أعاد الطلب بانحناءة من رأسه ونصف مسكنة وربع يسمة تتمنى وترجو أن يوافق على المسح. أشار له بيده السميكة أن يتبعد تماماً عن السيارة.

طار الولد فحط على السيارة التالية. ببضاه نظيفة جداً ولامعة، كانها خرجت للتو من المصنع، تقودها سيدة حمراء لها شعر اصفر طليق تبدو عليها سيمااء العز والرفاهية. تهز رأسها على إيقاع موسيقى. لم اتبين إذا كانت تساحبها موسيقى تصدر عن مسجل السيارة أو انها تتدندن من تلقاء نفسها لتدفع من روحها ملل الانتظار، أو لعلها مسجدة، والروح من فرط الرضا تغنى.

كانت تقف امامى مباشرة. الولد يسمح لها زجاجها وهى تتدندن.. ولم يحرم الصغير نفسه من النظر إلى وجه السيدة ولحمها الأرجوانى البض وعافيتها المتوهجة.. إنها لابد مختلفة عن امه وكل نساء الحى الذى يقيم فيه ومختلفة أيضاً عن كل من رأى من نساء.

مد يده فاعطته نصف جنيه، نسه فى جيبيه وأسرع إلى السيارة الرابعة. أشار له صاحبها بازدياد وقبل أن يصل إليه كى يتبعد.. فأسرع قافراً إلى الصف الذى اتفق وسطه. بدأ بالسيارة التى إلى يسارى. رأيت بوضوح وهو يدور حول السيارة. كان دقيق الملامح.. جميل الوجه لولا انه كان متسخاً أشعث الشعر.. تغفلت فيه التراب والعرق والهباب.. كان يلبس قميصاً اكبر من مقاسه، تحت بنطلون مزق لا يبلغ نصف ساقيه، بينما اصابع قدميه تبرز من فروة حذاء اسود، شبع جرياً وركلاً فى الكرات والحجارة.. لم يزد عن الثامنة أو التاسعة.. يتقافز بخفة ويهتز مع حركة يديه، وينفخ فى الزجاج بكل ما اوتى من انفاص حتى يرى البقعة الضبابية الفاتمة، فيمسحها ويلمع الزجاج ويعيد الكرة فى موضع آخر، وبعد كل مسحة يرسل نظرة إلى صاحب السيارة والسيدة التى تجلس إلى جواره. ليتأكد من انها راغيبان عن عمله.

توقفت يده فجأة وتوقفت ملامحه وتيسيت كل اعضاء بدنه الهزيل.. ما عاد فيه شىء يتحرك أو ينبض.. حى ميت..

استمر يصوب نظراته خلال الزجاج المفلق.. كان هناك ولدان وبنات، اكبرهم فى مثل عمره يلحسون الجيلاتى.. مضى

يتابعهم بانبهار شديد وهم يلحسون ويبتلعون الجيلاتى الذائب.. بكل حواسه يلحس معهم ويحاول أن يستنفر مخيلته ليتصور الطعم.. لكنه فيما يبدو لم يفلح فظل ينظر.

لم استطع أن أسحب نظراتي لأتابع حركة الإشارة، كنت مشدوداً إلى عينيهِ اللتين كانتا مسرحاً لروحهِ الهائمة، تطير في فضائهما عصافير الحرمان ويتوالى التحديق.. هل كان يحسب أن طول التحديق سوف يسحب له الجيلاتى من قرطاس البسكويت.. ربما جال بخاطره أنه لو صبر قليلاً وتابع الجيلاتى الذى يتقطر في الحلق جداولاً من حلالة أسطورية لا قبل له بها ويتلقاها الأولاد بسعادة بالغة تتبدى على صفحات وجوههم فتنقشها بالبهجة والصحة والامتلاء والفرح.. ربما جال بخاطره أنه لو صبر قليلاً قد يعطيه أحد الأولاد نصيبه أو تدعوه لذلك الأم أو الأب.

كانا مشغولين عنه، وأنا به مقيد، عيناى عليه لا تجرانه أرمق بالإشفاق كل نظرة وحركة.. كان قد استولى علىّ ولا أمك الفكك، وكانت عيناه يصيرتين من الرغبة الأسيانة والجوع، ولابد أن المرارة كانت تعتمصره وتذيبه كما يذوب الجيلاتى في حرارة الأفواه الصغيرة.

قدر أن يطور من أدواته فبسط كفيه على الزواج ليشاركه النظر، ووضع فمه على الزواج علّه يستطيع أن يلمس هذا الجيلاتى - أو تسقط في فيه خطاً نقطة من السائل المذاب.

نهض أحد الولدين وكان يرتدى قميصاً أصفر وبنطلوناً قصيراً أخضر، وفوق رأسه قبعة حمراء.. أخذ ينظر إلى الوجه المائل عليه من الخارج، من قلب النهار ذى الضوء الشاهق. الولد الآخر فوق كرسيهِ الإسفنجى يتفاهن، والبنات تواصل بلسانهن الملون لحس الكتلة الملونة الذائبة، صاحب الفوطة الصفراء يحدق في الجميع.. يتابع الكائنات اللاهية الفرحانة ويحدق في السننهم الملونة بلون المانجو ولون الشيكولاتة.. واللبن والفراولة، لا يكاد يشعر بأشعة الشمس المنقذة.. ينظر كالنوم في ثبات وذهول.

الأولاد بالداخل يمدون أيديهم بقرطاس الجيلاتى في اتجاهه، يركض عصفور قلبه النزق ويستعد للتخليق عبر الزواج، يمد الولد لسانه ليرتوى بلحسة واحدة من الحلوى الملونة السائلة، لكن القرطاس قبل أن تصل إلى الزواج الفاصل بينهم تعود مسرعة إلى الأفواه المفتوحة والالسننة المسنونة وسرعان ما يضحكون.

كان رصاصة أطلقتها الصياد فطارت العصافير المطمئنة التي كانت تحلم بالغذاء الجميل والحب.. أفلتت السيارة من بين يديه. كان كالفانب عن الوعي فأوشك على الوقوع.. تماسك ومضى يحدق فيها ساخطاً، كأنها سرقت منه ما هو أعز من الروح.

في لحظة اندماجه مع مشهد الجيلاتى المصيرى الرائع خائنه السيارة وتركته وحيداً لا يبقى له إلا طعم الأشياء المرة التي عاش منذ ولد لا يعرف لسانه وينده وروحه غيرها.

أفاق على صراخ السيارات التي يقف في طريقها. اضطرب. حار كيف يهرب من أمامها، كان مشغولاً بحاله ومرعوباً من السيارات وآلات التنبيه التي هجمت عليه بقسوة لتفري جسده وتدقه في الأرض لتضاعف من حيرته وتزيد ضائته وهوانه.

أخيراً قفز إلى الرصيف واستند إلى الحائط وعيونه لا تزال معلقة بالسيارة التي خطفت قلبه.

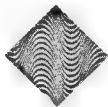
تنبهت إلى زئير آلات التنبيه القادم من ورائي يصك سمعي بعنف. كنت قد غفلت تماماً عن الإشارة ونسيت أنني أنتظرها بحرارة، كان مشهد الولد يوقفني بين عينيه.

انطلقت بسيارتي دون أن تفارق خيالي صورته. حاولت أن أتصور ماذا فعل بعد ذهابنا. كنت أتمنى أن يصل إلي كي أعوضه عن الجيلاتي الذي تعذب كثيراً من أجله.

هل ظل مستنداً إلى الحائط ثم ما لبث أن ثقلت على بدنه النحيل صورة الأولاد فتساقط تدريجياً إلى الأرض وجلس مفرغاً يبكي بلا دموع وبلا صوت يواصل التحديق في حلق إلى السيارة الهاربة؟ أم تراه تسلك إلى أقرب محل للجيلاتي بعد أن قاوم كل الأوامر الحديدية ذات المخالب والضرب المبرح الذي من المتوقع أن يحطم عظام جسده الضاوي، ومضى فاشترى الجيلاتي وأدار ظهره لكل سيارات العالم التي تود لو يمسح زجاجها الملطخ وعكف يلحس الجيلاتي ويلون لسانه بمختلف الألوان.. ماذا تراه بالضبط فعل؟

عقلي يحدثني أنه ترك كل هذا، ولم يفكر في أي شيء ولم ينتظر انتهاء نهر السيارات المتدفق في عنف وأسرع إلى السيارات التي تقف في الإشارة من الجهة الأخرى ليواصل مسح الزجاج، ويمد يده لياخذ أتعابه وينفض التراب عن الفوطة الصفراء بعد كل مسحة.





عنايقد الغضب / فصل الختام

يَمُرُّ الجنودُ على صفحةِ اللاتِّقَدِّرِ..
 على قمر غارق تحت ظلِّ الحمامِ..
 يمرّون عبْرَ الصحارى، وبين الجبالِ البعيدةِ،
 في ساحةِ الأسرى.. في ساحةِ الدّم والنارِ والرعدِ..
 يمشون في الساحلِ الناعمِ المتراسِ
 من المجدِ هتس بقايا الخيامِ..
 يجوزون غَطَّ الخنادقِ.. غطّ الزوالِ..
 نداءُ الرفاقِ النيامِ..
 وسيناءُ تشرقُ بالنور، غاليةً من حصونِ العدوِ،
 وتبدو السماواتُ صافيةً..

ليس غير الحمام الذى يقطع الآن قوسَ الفناء،
 ويمبر أفقَ النخيل..
 وريثونة فرغها من الغمام..
 - أن أن نستريح، وأن نتغيا ظلَ السلام..
 - أيها الجند: هذى الصحارى لها لفة، فاسمعوا برهبا..
 والرياح لها نذر، حملتها النوارس مذعورة..
 والمعابد فلفه التلال البعيدة، لا تحجب الآن أسرارها
 الأزلية..
 والأنبياء يعودون همرى من الشرق، تحت ستار الظلم..
 - انهم مثلنا متعبون..
 وهم مثلنا يبحثون لأبنائهم عن فراشٍ دنى؛
 وينبوع ماء، ومرعى لحملاتهم،
 وسكونٍ حليلٍ وهم يذرفون الدموع،
 وهم يضمون الزهور على شاهدٍ من رغام..
 - أن أطفالهم يحلمون..
 ولكن آباءهم يزرعون عناقيدَ هنظلم، من ضفافِ الفرات
 إلى النيل..
 يا أيها الجند: أن إذن أن تضع الأناسيد!
 أو أن تسيروا على الخبل، من هافةِ النهر حتى شطوطِ
 الفحال

وأن تسقطوا قبل لحنِ الختام!
 يمرّ الشهيد على لوحة الشرق..
 يَرَبِّدُ وجهَ الشهيد ويهتف: يا مدنَ الملحِ برهملك اللع..
 من يحملُ الآنَ وردا لقبرى؟
 ومن سيَهْدُ هذَ زهرى بأمِّ الكتاب؟
 ومن سيقودَ غطرى القادمين مع الريحِ عبرَ الشعاب؟
 أيها البطلُ المستحمُ بمطرِ الشهادة:
 اغفر لنا موتَنا مِنها دونما تمنى. تحتَ هذَ الحراب!
 - هل تعودُ كما كنتَ؟
 - يا سيدى: هل يعودُ الشباب؟
 ولو أنى استعدتُ الفتوة: هل يرجعُ التبرقُ القاطعُ الريح..
 بينَ الهتافِ الذى يتفجرُ فى الكونِ من كلِّ نافذة..
 أغضرا! أغضرا!
 هل تعودُ القلوبُ الجسورة..
 وأراها منَ وميضِ البروقِ إذا وعدتُ أنَجَزَن..
 روهرةُ الصحابة؟
 - ما الذى يفعلُ الوارثونَ على مرتقى اورشليم؟
 - يؤدونَ هزيتهم! يشتررونَ الأمانَ لحملائهم من ذنابِ
 المرامى..
 ويستبدلونَ الحريرَ بما قد تبقى لهم من إباء..

يستميلونَ وهشأَ ينَام على هافة الكونِ،
 كيلا يزيل مالكم (فهي من ورق.. وتراب.. وما)
 - ان ملكتي لا تذول.. فلا تتركوا الوارثين يقولون عنا!
 ولا تصنعوني فتى يتلقى اللوا
 الذى يخرج الآن من القى النار مثل الشهاب.
 - ريدك.. هانحن فوق التلال نراهم
 وهم يدخلون شباته الوعول.. وهم يخربون من الزمن
 العربى.. وهم يلهثون سدى.. ثم يسرون فوق شطوط
 المراهة!
 - فلتعذنى بطل..
 ويند تخذ الصحارى اليه ٧ اذا لمع البرق بين السحابه؟
 - لم أغد مطمنا لذالك الفمام الكذوبى..
 لولكننى قادم ذات يوم مع السيل!
 لا أعذ الآن الا بحلم يعاودنى.. ودى.. وفؤادى هسوي
 ولحنى يطل كرهه أبى من بعيد.. ويمضى..
 (فالله كى استعيد سدى بعض إيقاعه)
 وسؤال قديم.. قديم.. بغير جواب..
 لم أغد مطمنا لتلك الصحارى المميتة.
 لكننى مطمئن لصورى القديم.. وضرب أقبزه تحت هذى
 القبابه!

- هل ستشدد أنشودتي؟

- أه، معذرة.. لم يعد يذكر العابرون هدير أناشيدنا!

لم تعد تبعث النار من تحت هذا الرقاب..

النشيد يلطخه الوارثون.. فأسكنك عليك الجواد الجموح،

إلى أن أدرى الحانة السريديّة هذا التراب..

- هل سابعث في ليلة الغرس؟

يا سيدى، لست أملك أن أعد الآن.

فالبيد ليست تبرح! وبينى وبين المجرات ذاك الضاب.

لم نسد الطريق على قاتليكم، فمادرا لكم يقتلوك.

لكيل تهب مع الريح..

كيلا يشق الصيل سوبة الغيابة!

تمر الصغيرات في آرج الفلج.. يقطعن توتا من الفصن..

يقفن خلف اليمام إلى شفق الحلم..

تمضى ابتأى إلى ألق البحر، بين البنات..

يشيذن قصرا من الرمل!

في الشط بعض الرزاز، ورائحة البرد، والأغنيات

وأرومة من طيور الأصيل..

وقلب يلحن خلفه ابتنى اللتين تيمان بالعمار..

هذا هو المرح يجتاح قصرهما،

كم أعرد.. كما كنت.. للطفلتين الدليل..

- هل سنسبح في المد والجزر
ان عرفنا عن المد والجزر ما قالت الريح..
ما قاله القمر المتوازي ورا، النخيل..
- هل أصدق ما قال لي الماء؟
- لا بأس.. لكن هذار فقد يكذب الماء، أو يستبيح الذي
شده فوق الرمال!
- لماذا تمنع في أن نزر نريماً وزوجته في الجليل؟
- قد نزر الجليل، ولكننا لا نزال بعيدين عنها..
المسافة بيني وبين الجليل
كتلك التي تفصل البحر عن شرفات السماء..
وتلك التي تفصل الأم عن قاتلي لفتاها القليل..
الجليل! الجليل!
ان بيني وبين الجليل الدماء..
وبينك أنت وبين بنات نريم مدى من سمير، وعاصفة من
رياح السموم!

.....

ويا امرأة من رمال الفصول:
مواعيدنا ترق لن يطول..
وفي الأفق شمس هي الآن آذنة بالأفول؟

قستان



حياة

حينما أعلنت رفضها، خلال استدارة إلى الجهة الأخرى والابتعاد قليلاً، لم تكن رفضه، بل لكي يتم الأمر على ملا ويحدث ما لابد من حدوثه.. هكذا عن قناعة ورضى، استدار هو الآخر وصعد إلى رفيقه القابع في الأعلى .

مناوشة صغيرة ، واستدار ، نقر خفيف ، ثم هجوم واصطفاف أجنحة ، وأصوات زاعقة ، أحدهما يصعد لأعلى ، والثاني يندفع لأسفل فيحدث الاصطدام المخيف ، وتعبه مناورة جديدة تتخللها نظرات خاطفة لأسفل حيث هي تدور في عشاها على شاطئه الترعة ، ترقب ما تسفر عنه المعركة التي احتدمت ، ويدت القوة والشراسة تسيطران على كل حركة ، ومن بين الأفرع ، هنا وهناك ، أطلقت أعناق مشدودة تتابع انقضاضات حادة وريش يطاير ثم هوى أحدهما ، بينما انفوس الآخر فوقه لا يمهله .. عمل سريع بالمنقار وتمزيق بالأظافر ، فيما كانت هي قد هيات المرقد بالقش المنثني ، ومسحت على ريشها بالمنقار المدرب، مسحات متوالية ومتجاورة للتنشيط ، كان أحدهما قد استسلم تماماً فصاح الآخر من مكان المعركة التي شهدت انتصاره ، وسار تيهاً صوبها .. رفعت رأسها ورمفته ، ثم وسعت بخطوتين في المرقد ، وقد تحولت الأصوات الفزعة الآتية من بين الأغصان القريبة والشجر البعيد إلى هدهدات موقعة وخافتة .. وهو إذ وقف أمامها منفوش الريش، أحنت رأسها ، وارتفع ريش الذيل عالياً، ثم سكنت وهو يقفز..

فى انتظار الريح

الواقف واقف، والناثم ناثم، من شهور أو سنين.. كل يوم الملح وجودها وأنا أعبر الطريق. هضبة مقتطعة من جبل بنوءاتها وتعرجاتها، بأصفرارها المنطفي، وقتامة عشبيها الجاف.. أجساد منتصبية عالية، أعناقها معدودة تخترق الفضاء وتلوك بتؤدة، تلوك لا تتوقف، وأجساد على الأرض بأعناق طويلة مثل خراطيم مكن الرى، وهى أيضاً تلوك لا تتوقف، والعيون الواسعة مفتوحة أو مغمضة لا تبين.. جمال ونوق لا لحام أمامها ولا حبال توثقها، وأبدًا لا تتحرك من مكانها. يأتى الرجل السمين بجلايبته البيضاء المتسخة، يجتاز حاجز الخشب الفاصل بينها وبين نصبه خشبية لها حائط واحد من الخشب، يحمل حافة سقف خشب، وحافته الثانية يحملها ثلاثة أعمدة خشب تتدلى منه خطاطيف حديد، وبجانب الحائط الخشبي الوحيد آلة فرم كهربية..

يقف الرجل يطل على الروس، ثم يسحب واحدًا ويمضى، وهى فى مضغها وصمتها لا تهتم، ولا ترى ما يحدث فى الناحية الأخرى، سوى لحظة مرور الناقة الملوخنة أو الجمل وهو مطهم بالورق الملون وحوله الصبية يصيحون..

تنظر روس الواقعة من فوق الحاجز، وتنتظر الباركة من شق صغير، ثم لا يحدث شيء.. كأنما ربح عبر قمة الجبل، أو نسمة مرت على السفح..

كل أربعا، يؤخذ رأس، حتى يصير المتبقى ثلاثة، فيغيب الرجل أسبوعًا ويعود بالعشرات، يسحبها إلى حيث تنتظر.. تدور بأعناقها الفارغة تتأمل الأحجار المسكونة حولها، مفتوحة فيها فتحات مخبئية بضلف خشب، تلف الأعناق جميعها بعيون مفتوحة للحظات يطير الذباب ثم تتسحب وتتكوم مرهقة فيحط الذباب. يحط فى عمق صمت ساج لا يتبدد...



عبد الله أبوهيفه *

تكاد الرواية العربية في تونس أن تكون أكثر التجارب الروائية والقصصية العربية الحديثة استعادة للموروث السردى التقليدى، فى الكتابة الروائية بالعربية وبالفرنسية معاً. وأختار فى هذه المقالة ثلاثة نماذج مكتوبة فى أوقات متباعدة، وتنتمى لعدة أجيال، هم محمود المسعدى (مواليد ١٩١١) فى روايته «حدث أبو هريرة.. قال» (١٩٧٢)، وعز الدين المندى (مواليد ١٩٢٨) فى نصه الروائى والقصى «من حكايات هذا الزمان» (١٩٨٢)، ومحمد عزيزة (مواليد ١٩٤٠) فى نصه الروائى والقصى المكتوب بالفرنسية «البحار والاسطراب» (١٩٨٥) وفى إطار التعريف بهذا الاتجاه المساند فى الرواية العربية فى تونس، أكتفى بعرض نقدى اكل نموذج، ثم ثم أجمل ملاحظاتى فى شكل خاتمة.

١ - «حدث أبو هريرة.. قال».

محمود المسعدى روائى من كبار الأدباء العرب فى العصر الحديث، ولد بتازركة فى تونس فى سنة ١٩١١، وتخرج من المدرسة الصادقية وجامعة السوربون، وأسس بكتابات السردية والحكاية لمدرسة فريدة فى القصة العربية الحديثة، وكان دوره فى تطوير الكتابة الروائية العربية كبيراً باتجاه تأصيلها من تقاليدها المستمرة، وأشرف فيما بين عامى ١٩٤٢ و ١٩٤٧ على مجلة «المباحث»، وقد تقلد حتى مطلع الثمانينيات مسئوليات عدة فى السياسة والتربية والثقافة فى وزارة التربية الوطنية ووزارة الثقافة ورئيس المجلس النيابى، بالإضافة إلى مسئولياته فى منظمة اليونسكو. ومن أشهر

استعادة الموروث السردى فى الكتابة الروائية فى تونس

* ناقد سورى

منذ الصغر لحن حياة، وديانى على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة، جزأها طمأنينة النفس الراضية في عالم أسمى فاسمى، وفي أثناء ذلك كله علمنى بإيمانه سبيل إيماني». والحق، أن رواية «حدث أبو هريرة.. قال» قصة حوار طويل مع النفس الملقعة بإيمانه، ثم لالتفت أن توغل في التجوى الدفاعة سبيلاً لوعي الذات وهي تستعيد وهج الأساليب التعبيرية من أصداء لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، مما جعل الرواية بتعبير أحد النقاد «كتابة متجذرة في صميم التراث، تختبر في جراحة عجيبة طاقة أشكاله وأساليبه على اداء روح العصر، وهي نموذج من الإنشاء الفني المبتكر، وزمان كبير على الثقافة العربية وقدرتها على الخلق الأصيل».

يوزع محمود المسعدى روايته إلى فاتحة وفصول سماها أحاديث، تبدأ بحديث البعث الأول، وتنتهى بحديث البعث الآخر، وبينهما أحاديث المزح والجد والتعازيل في الضمر والقيام والمس والوضع، والشوق والوحدة، والحق والباطل، والحاجة والطين والكلب والعدد، والجماعة والوحشة، والعمى والحمل والغبية تطلب فلا تترك، والهول والشيطان والحكمة والجهود.

ويضع المسعدى عبارة هي مفتاح للنص في مطلع كل فصل، ففي مطلع فصل «حديث الطين» وردت عبارة الراهب الجرجساني: «قلت: وما أكمل العقل؟ قال: معرفة الإنسان بقدرته». وتصدر فصل حديث الهول عبارتان، هما قول ابن عبد ربه: «إذا كان الموت راصداً فالطمأنينة حق»، وقول عمر الخيام: «وا مصابي من غد إن أقبلا، ورفاقي هامة تموى بقاع».

مؤلفات محمود المسعدى الروائية والمسرحية: «السد» و«سولد التسيان» و«حدث أبو هريرة.. قال» غير أننا نتوقف عند الرواية الأهم في كتابه محمود المسعدى «حدث أبو هريرة.. قال»، وهي نص روائي ظهر في مطلع السبعينيات، بينما تشير مقمعة المسعدى لروايته، أنه كتب هذا النص قبل زمن: «هذا كتاب كتبه منذ أحقاب، حين كنت أروم أن افتح لى مسلماً إلى كياني الإنساني واقتضى حياً إلى موطنى المفقود: وفاء حنين إلى الذات الجوهرة الفرد، وتوليداً للعشرة من معدن الوحشة، وإشهاداً على أن تاج الكيان مركب من العشق والفناء». ثم ظهرت الرواية في عدة طبعات، وافتتحت بها سلسلة «عيون المعاصرة»، على «أن هذه الرواية من أقوى نصوص أدبنا العربي المعاصر وعلى أنها تجربة فريدة في الكتابة». أما ما كتب عن «حدث أبو هريرة.. قال» فهو كثير وعميق وجاد، بأقلام أفضل النقاد العرب في تونس وبعض البلدان العربية الأخرى.

تقدم محمود المسعدى روايته «حدث أبو هريرة.. قال» بكلمة قال فيها: «وإن هذا الكتاب كالصوت أو كالصيحة في واد به حاجة إلى مايرد صداه، ويسرى فيه خلجة الحياة فقد كتبت أكثره في الليل، جعلته دعائي للصباح واستوفيتي ولما يتنفس الفجر».

وكان المسعدى قد أهدى نصه الروائي على النحو التالي:

«إلى أبي رحمه الله

الذي رتلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث، مما لم أكن أفهمه طفلاً، ولكنني صفت من إيقاعه

«حديث الشيطان» لا يتجاوز اسطراً أربعة، وهو يبدأ بكلمة مفتاح تدل على المحتوى مأخوذة من الحديث النبوي الشريف: «ممن أحد إلا وله شيطان».

أما نص «الفصل» فجاء فيه:

«حدث ابن مسleme السعدي قال:

كان أبو هريرة كالماء يجري. لم تنفق له في حياته على وقفة قط كالمستمد إلى الرحيل لا ينقضي عنه الرحيل».

إن قيمة رواية «حدث أبو هريرة.. قال» تنحصر في جانبين، الجانب الأول هو مقدرتها التعبيرية والإنشائية الهائلة لتجربة وجودية ذاتية تفيض وعياً ينبثق من معاناة جرى تفريدها في سرد ممتع مشوق، والجانب الثاني هو مقدرة المسعدي الفاتكة على تأصيل السرد العربي والحكاية العربية التقليدية في أشكال الرواية الحديثة، ويتفق النقاد العرب على أن المسعدي رفض أن ينقطع عن أصوله الثقافية ليغترب في صياغات الغير، وأصر في عناد شديد، وكاد يكن الوحيد حينئذ، ألا يتقدم في العصر إلا مستمراً مع ذاتيته الحضارية فعاد إلى أعماق التراث، واستمد منه أعرق أشكال السرد عند العرب: «الحديث» أو «الخبر» لا يقلده بروح سلفية عقيم، بل ليعيد اختراعه بقوة ذهن الحديث، وخلافاً لما وردت عليه الأحاديث في التصانيف القديمة من ساذج النغم، وزعم المسعدي في روايته حسبما تقتضيه أحدث أساليب البناء القصصي.

رواية «حدث أبو هريرة.. قال» نموذج طيب للتحديث القصصي والروائي، أما مؤلفها المسعدي فهو صاحب

ثم يسرد الراوي وجهة نظره في أحداث ووقائع هي أقرب إلى منطق الإخباريين والرواة العرب، كان يبدأ فصل «حديث الحكمة» على النحو التالي:

«حدث أبو هريرة قال:

تهت في بعض حياتي وضلت السبيل فكنت أضرب في الطريق تطرحني هذه إلى تلك، ولا غاية الطلب ولا أمل يجيئ. وكان قد بدا في الشك فكنت أقبل على الشيء أو الأمر فلا يملكني إلا ساعة، ثم يغور همي فيه وتتصرف نفسي إلى غيره... إلخ».

ومن الواضح، أن السرد الروائي في «حدث أبو هريرة.. قال» سبيل إلى النجوى واستنطاق الذات التي تحضر في الحكايات والأخبار والوقائع وعياً بالذات، وهذا ما جعل أحد النقاد يقول «أبو هريرة خطر على أطمئنانك يستنطقك بلا رحمة معنك بما يسلمه عليه من أسئلة قاسية تمس بأصول الحياة، الولادة والموت والدين والسياسة والحب فيرغمك مهما كان اعتقادك على معاودة همك لوجودك والتثبت في صحة علائق بنفسك وبالجتمع وبالله وبالكون، وليس همه أن يقتنع برويته، بل أن يردك إلى نفسك عسى أن تضطلع وعياً بمصيرك فتكون إنساناً».

تطول فصول رواية «حدث أبو هريرة.. قال» وتقتصر حسب الدلالة التي يريد أن يختبرها المسعدي في أحاديث أبي هريرة عن المعاناة الذاتية وطلب الحقيقة وفهم الوجود المستعصي على الفهم. وهكذا، نجد بعض الفصول قصيرة جداً، وعلى سبيل المثال، فإن فصل

المفارقة الكبرى في التحديث استناداً إلى الموروث السردى الدينى، إذ فتح الباب من أقصاه إلى أقصاه فى استعادة هذا الموروث سبيلاً لفتح تيار الوعى من خلال استعارة شعرية جذابة لرواية الأحداث ووجهة النظر.

٢. من حكايات هذا الزمان:

عز الدين المدنى روائى ومسرحى كبير من تونس، ولد عام ١٩٢٨، ودرس دراسة ذاتية، ثم التحق بمعاهد تونسية وفرنسية، ثم أصبح فى مطلع السبعينيات من أهم رجالات الثقافة العربية فى تونس. تقلد مسئوليات رئاسة تحرير عدة صحف ومجلات ثقافية، وترأس إدارات ثقافية ومهرجانات، منها مهرجان قرطاج. وهو اليوم مستشار لوزير الثقافة فى تونس. بدأ الكتابة قاصداً ومسرحياً، وله فى هذين الفنين أكثر من عشرة كتب. ثم كتب الرواية، على طريقة الكتاب القصصى المفتوح، مستعيداً القدرة الحكائية والسردية العربية الموروثة، وجرب هذا فى روايته «الإنسان الصفر» فى مطلع السبعينيات، وطور أسلوبه الروائى فى كتابه الروائى «من حكايات هذا الزمان» الذى نتاوله بالتعريف والتحليل والتقد.

بعد عز الدين المدنى من أوائل الروائيين العرب الذين بحثوا عن صوت عربى متميز فى السرد، وكان قد نظراً لممارسته الروائية والإبداعية فى كتاب معروف اسمه «الآداب التجريبية» دعا فيه إلى النهوض بتقاليد السرد العربى الذى يجمع إمكانات هائلة لخطاب روائى معاصر، والكتاب بمجملة نداء إلى المبدعين العرب فى

مواجهة هيمنة تقاليد ثقافية غربية على حاضر الآيب العربى ومستقبله، وتبرز كلمته التالية المعضلة: «ما الفائدة فى اشكال لم تهيمن على واقع، ولا تكسب مجتمعى»، ورأى أن الأشكال الفنية هى خلاصة كيفية نظرة الفنان والكاآب إلى الحياة والواقع. وهكذا، لابد من اشكال فنية عربية تستمر بالموروث وينابيعه الثرة لتسورع من خلال تجربتها صوتها المتميز.

نشر كتاب عز الدين المدنى الروائى «من حكايات هذا الزمان» فى سلسلة مختارة هى «عين المعاصرة» عام ١٩٨٢، بينما هو مكتوب عام ١٩٧٨، ونشر آنذاك مسلسلأ فى مجلة عربية بباريس. يعتمد المدنى الآيب الشعبى السردى مدخلاً لوعى تاريخى فى الأوضاح الراهنة، ويكشف إهداء الرواية إلى مزج الواقع بالخيال:

«هذه حكايات نسجناها فى أوقات الفرح والغضب والأمل عن رواة أحرار النفس والخيال والفكر وهبوا لى شيئاً من سداها وهم: أبو الفضل محمد وجاء فرحات، أبو محمد الزبير الطيب الصديقى، عثمان بن بحر، محمد بن عبد ربه، أبو البركات صاحب الطير، على بن عاشور القسنطينى، صاحب المعالى عبد الله الستوكى المراكشى، ثم الرباطى، وعبد القادر الجنايى شاعر المشاكسة.. نفغنا الله بهم آمين».

ومن الواضح، أن عز الدين المدنى يتلاعب باسماء رفاقه المثلين والمخرجين والأدباء والشعراء قاصداً إلى التأمل فى أحوال هذا الزمان من خلال سرد الحكايات

«نكتفى بهذا القدر من أقاويل المعترضين على الوزير الجنرال أبى يوسف، ولنعد إلى مخطوط «إبى بار الزمان بأخبار الخلفاء والوزراء والأعيان والجنرال» ، لنقدم إلى القارئ بعض المقتطفات التى تروى الوقائع والحروب والأحداث الجسم التى خاضها صاحب الدىش».

يعرض المدنى فى سبعة نصوص ، فالة السلطان الطاغية فى إجراءاته الظالمة على الشعب ، ويتبدى رأى المدنى أكثر فى التعليق على الوقائع والذموص، وليست كلها مما ينطبق على التاريخ وإن ما.نقه. يذكر فى ملاحظة فى ختام الفصل:

«إن كتب التاريخ التى وصلت إلينا قد أفادتنا أن هؤلاء قانده المغول قد دخل بغداد وقتل الخليفة وبذلك اقتلع الجذور.. جذور الدولة العباسية إلى الأبد. ومن المشروع لدينا أن نتساءل هل ثار الشعب على ذلك الوزير الكارثة فى الأيام الأخيرة من الخلافة العباسية؟ لا نعلم شيئاً من ذلك. وهل يستطيع أن يتحالف الضعيف مع القوى دون أن يطمح القوى فى الضعيف؟ كما فعل الوزير مع جنكيز خان. أسئلة كثيرة، لكن التاريخ لاينسى، ولن ينسى أحداً».

إن لغة عز الدين المدنى فى كتابه الروائى «من حكايات هذا الزمان» فحمة تروى فى قوة الإنشاء البلاغى الترائى بمهارة، لتتسرب منه إلى جسر التحديث. ولهذا وُصف أسلوب المدنى «بفته ضمن الاستقراء الترائى» فيعتوره حوار الذى يضيئ ذرُ بالتعبير المهيمنة على هموم الحاضر وهي من زخارف الماضى، فيحملها من

التي تؤلف كتاباً روائياً هو أسئلة فى المواطنة والسلطان والفساد الاجتماعى والسياسى.

تتوزع «من حكايات هذا الزمان» إلى الفصول التالية: حكاية الباب، حكاية العقاب، حكاية الجمل، الكتف المحروقة، سكان جزيرة المشتاق، حكاية الإنسان الضائع، صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم، المهاجر الذى لم يهاجر، عيون الشمس، حكاية القنديل.

وهذه العناوين تشير إلى إحالات ثقافية لا تخفى من التاريخ السياسى والحضارى العربى لتؤلف الرواية بعد ذلك نقداً لمجتمع فى صورته التاريخية الراهنة. ولعل عرض فصل «صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم» يكشف عن أسلوب عز الدين المدنى.

لقد بدأه على النحو التالى:

«يحكى، والعهد على من حكى، أنه كان فى الدهر الغابر الزاهر، عهد الخليفة العباسى أبى العباس أحمد الملقب بالناصر لدين الله، وزير لم تشهد الدنيا أذكى منه فى أيام السلم، ولا أخبث منه فى أيام الحرب، لما له من الخبرة الكبيرة فى قيادة الجيوش، وحكمة لا قبلها ولابعدها حكمة فى وضع الخطط الحربية، وتجربة فريدة فى الفوز على الأعداء، وخداع فى المطالبة بالسلم ليلة اندلاع الحرب وفى إعداد الحرب ليلة انتصاب السلم».

ويعد أن يعرض لمجمل سيرة هذا الوزير الجنرال وأراء مزيديه ومعارضيه حول سلطته المطلقة وهيمته الزمانية، يورد حيلة أخرى للسرد الإخبارى عن أفعال الوزير الجنرال، يقول:

التركيب ما تتحمل، ويشك في شرعيتها، ويهزأ منها بلا استئذان ثم يتجاوزها لتعابير حديثة.

إن له لحوب المدفنى يعيد صياغة التراث السردى بحساسية عصرية تعتمد على الإحالات الثقافية الدالة على بنية مجتمع وتفسخه وتناقضاته وهزله، وهو سرد شديد الاتصال بالواقع والمتغيرات الاجتماعية. يكثر المدفنى في روايته من الجسور اللفظية أثناء السرد كمن يصل ما بين فكرة وأخرى، أو يقاطع فكرة أو يعارضها على سبيل كسر الإيهام ومخاطبة المتلقى مباشرة وإشراكه في الشجن وفي تأويل الموضوع المعالج، وهو أسلوب طالما عولج بالتساع في السرد الأدبي كما عند الجاحظ وأبي حيان التوحيدي وغيرهما في رواية المدفنى، يتطور السرد التراثى الأدبى إلى رؤى منفتحة على الحياة العربية، فالرواية عند المدفنى سبيله وسبيل متلقية إلى الوعى التاريخى. وجدير بالذكر أن غالبية نصوص المدفنى المسرحية تستعيد التراث برؤى معاصرة مثل: «ثورة صاحب الحمام» و«ديوان ثورة الزنج» و«رحلة العلاج» و«مولاي الحسن الحفصى» و«الفيران» و«تعاوى فاطمية» و«التربيع والتوير» و«الهالية».

ومن خلال تقليب الموقف السياسى والاجتماعى، يخاطب المدفنى متلقيه مستنداً إلى جلال الخطاب التراثى المسيطر على حافظة الناس ووجدانهم. وبهذا المعنى، يصح القول في هذه الحكايات إنها تأمل في معنى السلطان كما صرح بذلك المدفنى نفسه، حين وجه النداء التالى:

«ياسادة يامادة
يدلنا ويدلكم على الخير والشهادة
إليك حكايات متقلبة الأحوال
لم تكتب على نفس النوال
نهجت أساليب القاصى والدانى
وأثارت معنى من أخطر المعانى
معنى السلطان
فى هذا الزمان».

غير أن المدفنى لم يعمد إلى وضع حكاياته فى سياق واحد، بل نوع فى أسلوبه، وابتعد عن الجدل السياسى والتفقه الاجتماعى مستعيناً بالسرد الأدبى والتاريخى على طيب الواقعة المموسة.

رواية «من حكايات هذا الزمان» لعز الدين المدفنى تجربة جريئة فى إدراج السرد التراثى فى رؤى معاصرة تفلح كثيراً فى ابتداع لختها وأسلوبها، وهو يصل موضوعه فعلاً للوعى التاريخى.

٣ - البحار والاسطرابية

ويلاحظ للروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، يظهر هذا الاتجاه بجملة فى أعمال غالبية الكتاب فى المغرب أمثال محمد عزيزة والطاهر بن جلون وكاتب ياسين وإدريس الشرايبي ومولود فرعون.

وتختار مثلاً لهم محمد عزيزة وروايته «البحار والاسطراب» التى تعد نموذجاً طيباً لاستعادة الموروث

ومن هذا التداخل، يستحضر الروائي مناخ الحكاية الشعبية وأفق التاريخ، ويحاول تراثاً عربياً وإنسانياً من ابن رشد والأشعرى والتوحيدى وابن عربى وابن مقلّة إلى جلجامش وبورخيس والمفتنى وجورج باتاي وجلال الدين الرومى ونبئتشة وهنرى ميشو وغيرهم، ويصوغ بعد ذلك رؤية عن المبدع فى زمانه تحت وطأة الظرف التاريخى. وفى هذا الإطار، يصح رأى سنغور فى هذه الرواية، إذ يستمد محمد عزيزة الموضوع من الأصول العربية، كالحب الجنونى على سبيل المثال، مثملاً يقتبس من هذا التراث أبطال روايته كالطير البرنى والعنكبوت المقدس والخطاط والزنجى، ويحتفظ كذلك بالأسلوب حين يلتفت عن الحقيقة المبتذلة، ويعمّق النظر فى أصول الواقع ليتصور ما وراء الواقع مهتدياً فى ذلك بأسلوب الف ليلة وليلة.

يبدأ محمد عزيزة روايته بعبارة تقول:

«ورد فى مخطوط من المخطوطات الفارسية القديمة عنوانه معبد النار، ما مفاده:

«كان فى إحدى مدارس شيراز اضطراب من نحاس صنع بشكل يستهوى الناظر فيستحيل عليه أن يحول عنه عينيه المبهورتين، فأمر الملك بإلقائه فى قاع البحر كى لا يحمل الناس على تجاهل العالم المحسوس والواقع الملموس».

ويعد وصف موجز للنحاس النائم فى أعماق البحر ودلالة الحكم القاسى الذى أصدره ملك شيراز قال الاضطراب: «انصمت، ساروى لك حكايات عجيبة»..

السردى الفولكلورى. ومحمد عزيزة أديب من تونس يعايش مختلف أوجه النشاط الأدبى تفكيراً وممارسة، كما يشير إلى ذلك ناشره سلسلة «عودة النص» التى عنيت بنقل آثار الروائيين المغاربة المكتوبة بالفرنسية إلى اللغة العربية. ولايزال كتابه الهام عن «العرب والمسرح»، على إيجازه، من أهم المصادر فى بابيه.

ولمحمد عزيزة بحوث فى فنون الخط والتنمية الثقافية، وعدة مجموعات شعرية ذكر منها «أعمدة الشارات الصماء» و«كتاب الطفوس والإنشاء». وعلى وجه العموم، تتجزّج فى كتابات محمد عزيزة الأدبية نزعة تأصيل الذات داخل معاناة الحداثة، وهو يكتب أحياناً تحت اسم مستعار هو «شمس النضير» وتشير الشهادات حول أدبه، إلى قيمته الكبيرة، فيقول سنغور عنه:

«إنه يشمر بالمذهب الإنسانى العربى للقرن الحادى والعشرين»، ويقول عنه جورجى أصادو: «إنه باحث مشهور لا فى العالم العربى فحسب، بل فى أوروبا أيضاً، كاتب استطاع بفضل أعماله حول الثقافة العربية أن يكتسب شهرة عالمية مستحقة».

أما رواية محمد عزيزة «البحار والاضطراب»، فتقوم على استعادة دور الراوى العربى فى سرد الحكايات على الناس فى الأسواق، ما زجاً بين الأدب الشعبى والتراث الرسمى والتاريخ حيث قراءة جديدة لقصة الطير البرنى «الطير اللى يغنى وجناح يرد عليه» وحكايات «جبل العنكبوت» و«ثورة الزنج» و«العودة إلى سمرقند».

الخاطنة. وتكون خاتمة الفصل مقتطفات من يوميات رفيق، يؤكد فيها «أن الثورات غالباً ما تنفصل، ولكنها لاتموت أبداً».

«وكان البحار يستمتع مبهوراً إلى ما كان يحدث به الاسطرباب من حكايات حول السلطة والنفوذ. لقد اثرت فيه تلك الحكايات تأثيراً عميقاً. كان يستمتع إليها في شغف كبير، وكان في نهاية كل واحدة منها يشعر بغصة. وأدرك الاسطرباب مدى تأثيره ومرارته فبدأ يروي له حكايات أخرى حتى يبدأ روعه...» يبدأ محمد عزيزة فصل «عيون المرأة، بيت شعر للعفتني:

فإن كانت الأجسام منا تباعدت

فإن لدى بين القلوب قريب

والفصل حوار موجه لأنديرا، هو نوع من النجوى مكتوب بلغة الشعر، يعرّف فيه عزيزة على مفارقة الجسد والحياة، ليدخل بعد ذلك في فصل الثار عن فارس ضال يبحث عن شجاعته في شمس تقيب إلى الأفق البعيد، سبب مسألته هو الفقرة بين خطاب عائشة الكثيرين، فقد فضلت عائشة ابن عمها، وجاء الزواج يختم قصة غرام طويلة وجميلة بين العشيقين، فاضمر الغريم حقداً شديداً، وإثر وليمة أسرفوا فيها في شرب الخمرة، قتل زوج عائشة، فقررت أن تثار فسارت إلى جنية جعلت مغارثتها من جنود غابة متحجرة، يتحول فيها الرجال إلى أصنام انتقاماً لموت زوجها الحبيب.

ثم قال الاسطرباب: دعنى احثثك، أيها الصديق، عن معاناة المخاض التي تسبق العمل الإبداعي ومايتولد عنه

وتشكل هذه الحكايات العجيبة مادة رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرباب» ففي الفصل الأول، وعنوانه «قراءة جديدة لقصة الطير البرني» يروي عزيزة وقائع أو يوميات فريق من الفنانين السينمائيين وصلوا إلى قرية فاحدثوا اضطراباً كبيراً على حياتها ولم يكن فيها، ولا في ضواحيها، فندق أو مطعم، فتوجب على سكانها أن يديروا لهم المأوى والغداء، وكان الحوار مع أهل القرية حول الحكايات الشعبية المتداولة في القرية. وهكذا تفوز قصة الطير البرني بلا منازع. ثم يتوازى، على طريقة التوليف في السينما، سرد مضمون الحكاية وسرد يوميات التصوير لهذه المجموعة السينمائية. أما المغزى فهو دلالات يضيفها على هيكل الحكاية القديمة وسط حالة التهيج التي عاشتها القرية مما يجعل مصير سكانها مجهولاً.

وفي الفصل الثاني من رواية «البحار والاسطرباب» وعنوانه «جبل العنكبوت» يعرض محمد عزيزة لعمال في ميدان كبير، ثم يختلط الوصف شيئاً فشيئاً مع الحكايات القديمة للعنكبوت المقدس والحاكم، ليثبت نقد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي يراها أساس مشكلات الناس، ويفعل عزيزة الفعل نفسه في فصل «ثورة الزنج»، فثمة زنج دائماً، والمسألة تبدأ بمجرد انتفاضة تقوم بها عصابة من الخفاة المرأة، ثلة من البؤساء يرهقهم العمل الشاق وتؤلمهم سوء المعاملة وسوء التغذية، والتنمية هي رواج أفكار هذه العصابة وشيوعها في تنظيم، وتندرج فيه قوات عسكرية ومقاتلة على عجل، استعداداً للهجوم تحت لافتات تصحيح الأوضاع

سويالي ينسرب بهدوء إلى الفصل الأخير وعنوانه «عودة إلى سمرقند»، ومفتاحه شعر العري:

رب لقد قد صار لحداً مرأياً ضاحكاً من تزامم الأضداد
ضجعة للميش وقدة يستريح الجسم فيها وللميش مثل السهاد

والفصل، بعد ذلك، عن حسناء البستوني وفارس الكبة، كيف ماتا وكيف رثت الروح إليهما، أما المغزى فهو تأثيرها على وجدان الراوي المثقف، كيف يدخل السرد دائرة السحر وأرض التخيل ليثير إحساسنا بقوة الحكمة الباقية في الشاعرية وفضاء التراث الشعبي الذي صار إلى معطى أسامي في بناء الرواية الحديثة ورؤية الروائي المعاصر.

٤ . ملاحظات ختامية:

ماذا يستفاد من هذا العرض النقدي؟

من الواضح، أن استعادة الموروث السردى شاملة في النماذج للعروضة (الفولكلوري عند عزيزة والديني عند المستعدي والأبى الإخباري والحكاكي عند المندى وقد حاولت هذه الاستعادة بناء الرواية إلى أنساق شديدة الخصوصية في السرد والفرض وتنامى الفعلية، حتى ليحار المرء في جنس هذه النصوص الروائية والقصصية (هل هي روايات أم قصص أم حكايات؟)، والاقتراب للصحيح أن تسمى كتباً قصصية، لأن السرد فيها مفتوح على تجربة الشكل القصصي والروائي.

ومن الواضح، أن هؤلاء الكتاب الذين أنتجوا هذه النصوص القصصية والروائية يدرسون حدود مفارماتهم

من عظمة، استمع إلى قصة المغامرين الذين بذروا النجوم في السماء، وهي قصة يشير إليها فصل الخطاط ونظيره، والخطاط هو ابن مقله ونظيره هو ماتشي به دلالات القصة المعاصرة. وابن مقله من بغداد، بدأ حياته محتسباً، ثم عين وزيراً سنة ١٩٢٨ ثم عزل من منصبه بعد أن كاد له صاحب الشرطة عنوه محمود بن ياقوت. وعاد إلى الحكم في عهد الخليفة القاهر، ثم عزل ثانية وسجن وقطعت يده اليمنى. كان سياسياً وأديباً وعالماً، ولكنه اكتسب شهرته بوصفه خطاطاً، حيث وضع المعاني الأساسية للخط العربي التي استند إليها العديد من الخطاطين العرب قبل ظهور مدرسة الخط الثانية التي أنشأها ابن البواب. لقد رأى محمد عزيزة في سيرة ابن مقله مثاراً لفهم أسرار العالم وعجائب الكون، ثم عمق معنى الكتابة التي يقوم بها كاتب رسام من خلال سرده لقصة موحية هي الأرض المجهولة والصورة الغريبة، وهي عن رسام حلم طيلة حياته باحتواء الحقيقة الجوهرية في أحد رسومه، فلم يستطع في النهاية إلا أن يرسم صورته هو على اللوحة. وفي فصل «اليوم الأخير من السنة الكبيسة»، يتنقل محمد عزيزة في سرد حكاياته من عبارة كولريدج: «عندما طلع عليه الصبح زادت حكمته ولكن كبر حزنه»، والحكاية تبدأ من رجل يحلم بالسفر إلى مرار، وهو إقليم في الحبشة، ثم يسفرسل عزيزة في الإنشاء القوي المتفق عن محاصرة أجلام رجل الثقافة، ويكاد يكون الفصل يرمته شعراً مفتوحاً على الحرية الموهوبة في حلم رجل مثقف تعفن من الانتظار أو تعفن الانتظار ذاته. إنه تعبير

السردية في بحث أشكال عربية حديثة موصولة بتقاليدما الأدبية (ولا يخفى هذا الأمر عند رائد مثل محمود المسعدي، مثلاً جاهر به مجدد مثل عز الدين المدني في كتابه «الأدب التجريبي») كما أن محمد عزيزة شديد العناية بالتراث الشعبي لبلاده ولدان العالم الثالث بحكم اتصاله بالثقافات الأفريقية (إثناء عمله باليونيسكو بباريس).

تقدم هذه النصوص الروائية والقصصية، وهذا الاتجاه بعد ذلك، خبرة ثمينة لتعزير أبحاث المبدع العربي بهويته القومية. ومن المفيد أن تدرس على نطاق واسع، ويتمتع أصيل.

ولعل مثل هذا البحث حافز لتأمل تجربة الرواية العربية في استلهاهم الموروث السردى العربى فلا تزال كثرة من النقاد والمبدعين يستنكرون للقيمة الإبداعية الثرة لهذا الموروث في تحقيق الهوية وفي تحديث السرد في الوقت نفسه. إن ثمة جدالاً واسعاً حول مؤيدى جدوى استخدام الموروث السردى العربى من جهة، ومعارضيه أو من لا يرون جدوى لذلك الاستخدام من جهة أخرى. وهناك وثيقة هامة ظهرت باللغة العربية مؤخراً، وتكشف عن عمق هذا الجدل وسعته لدى النقاد والمبدعين العرب، هي أعمال «لقاء الروائيين العرب والفرنسيين» الذى أقيم بباريس عام ١٩٨٨، وجمع عدداً كبيراً من النقاد والروائيين العرب والفرنسيين، وقد ترجم الوثيقة وأعدنا للنشر إبراهيم العريس تحت عنوان «الإبداع الروائى اليوم» (١٩٩٤).

ومن أسف، أن بعض المبدعين والنقاد العرب مثل جورج طرابيشي و بدر الدين عروكي و أحمد

المدني يتوقفون عند حدود تسمية رواية، فيقولون أن لا رواية في التراث العربى، فالعرب أمة عبقرية في تسمية الأشياء باسمائها، ولو وجدت رواية لقالوا رواية، والمقابل لاحظ مبدعون آخرون مثل إيوار الخراط أن «القضية ليست بالتسمية، لأن الرواية ليست بالضرورة متوجهاً عربياً مأخوذاً من الغرب، وإيست بالغربرة تقليداً كاملاً أو استكمالاً لما بدأه العرب القدماء، لأن الرواية ليست شكلاً ثابتاً أو موصوفاً، فهي شكل سردي متغير محدد سمات وخصائص قابلة للتطوير، وقابلة للتطوير»، أو بتعبير جمال الغيطاني «لا يوجد شكل ثابت للرواية».

لقد صرح الغيطاني من خلال تجويته في استلهاهم الموروث السردى أنه «لا يرمى إلى وضع تشريع روايى أو قانون للرواية، أو تغليب أشكال مسبقة من التراث، ولا يستعيط شكلاً من التراث العربى ليكتب به اليوم، ولكنه منذ «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» (١٩٦٩)، «يؤسس على عناصر موجودة في تراثه السردى، مثلما يؤسس آخرون على عناصر موجودة في آداب أخرى، أو في أنواع أخرى».

ولاشك أنه كان يرد على كثيرين يرون أن مثل هذه التجريبية تتحرك في النهاية في أفق مغلق، لأنها سردية تضيق عن استيعاب اللحظة الحضارية الراهنة. ويحكم أصحاب هذا الرأى على دعوات التأميل بعد ذاتها على أنها حرت في فراغ، فالرواية - برأيهم - أمر آخر غير ذلك، وإننى أشير إلى مثل هذه الآراء لتحديد قيمة تجربة

كان يدرك معنى الهوية التي تنهض على تأسيس التعبير الأدبي في بيئته ومجتمعه ولغته، من خلال تقاليده الإصالية والجمالية والسردية على وجه الخصوص إزاء جنس الرواية.

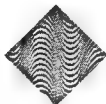
ليس جهد الريادة المسعدية قليلاً أو وحيداً، فقد شق طريقه في تيار جارف في تونس لدى محمد عزيزة و عز الدين المدني و فرج الحوار وغيرهم من المجيدين، وخارج تونس لدى إميل حبيبي و جمال الفيطاني و خيرى شلبي و مبارك ربيع و أمين معلوف و سالم حميش وغيرهم، والأهم لدى نجيب محفوظ منذ مطلع السبعينيات في أعماله «حكايات حارتنا» (١٩٧٥) و «رأيت فيما يرى النائم» (١٩٨٢) و «ليالي ألف ليلة» (١٩٨٢) و «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧) و «أصداء السيرة الذاتية» (١٩٩٦) على وجه الخصوص.

استلهم الموروث السردى في الرواية العربية في تونس، فمن الواضح أن هذه التجربة أبعد بكثير من شكل سردي واحد، وعلينا أن ننظر عميقاً في هذه الأشكال، ليس دفاعاً عن الهوية فحسب كما أوضحنا من قبل، بل رفماً للظلم الذي لحق، ولا يزال، بالثقافة العربية وأجناسها الأدبية الثرية والسردية، وكنت وضعت معجماً صغيراً لمصطلحات القصة العربية، انطلاقاً من دراستي لإشكالية علاقة القصة العربية الحديثة بالغرب، وتمحيصاً لحجم المؤثرات الأجنبية الغربية في تكوين الفن القصصى العربي الحديث وتشكله، ولحجم المكونات التراثية أيضاً، في كتابي «القصة العربية الحديثة والغرب» (١٩٩٥).

من هنا، كانت القيمة الريادية الكبيرة لتجربة استلهم الموروث السردى في الرواية العربية في تونس. فعندما بدأ المسعدى التجربة في الثلاثينيات، مطوراً جهد أسلافه أمثال علي باشا مبارك و محمد المويلحي،

دمشق





انحناء

فى زمان الصبا..
كنتُ أعشقُ نخلَ الحقولِ..
يلوح للشمس بالكبرياء..
كنتُ أعشقُ ذاك الشموخ..
وذاك الضياء..
كنتُ أدمنُ 'نفخ الصباية شعراً'
بنى المساء،

.....
وكنتُ أغنى من شئتُ..
حين يطيبه الفناء،
أنا الآن مبتسمة، هائرة..
كيف أفرج من صدر ناي المساء الأهازيج؟
تسألنى!
من علم النخل فى عقلنا الإنحناء؟

ست البؤس والشقاء



كلما رآها تتجرد من ملابسها أمامه: كان كلنا يراها لأول مرة! بل إنه في كل ليلة يطلب منها أن تفعل ذلك. ولم تكن تتضايق، بل العكس من ذلك. كانت تغمرها سماعة هائلة وهو يطيرها ويلامس أجزاء جسدها بوله شديداً! البلدة كلها تتحدث عنها وعن جمالها الفتان. قال بعضهم: إنها أول امرأة تظهر في هذه البلاد العقيمة، وإن ما عداها أشباه نسوة أو بين بين! كلهن يحاولن تقليدها، والتشبه بها.. كم من واحدة حاولت خداع الرجال وسرعان ما يكتشفون أن صفات الشعر مستعارة، وأن الأجزاء البارزة في أجسامهن عبارة عن خف من القطن..

لما فقدت زوجها السابقين: قالت: إنها لن تتزوج قبل أعوام لكنها تزوجت بعد مراسم الدفن مباشرة، وتعجب الجميع من أمر زواجها الثالث لقد كان الرجل غريباً عن البلدة، غيبى الطلعة، قبيح الهيئة إلى حد أنهم خلطوا بينه وبين أحد الثيران الموجودة عند رجل عجوز. زاد من تعجبهم أنها كانت تطاوعه في كل شيء... أقسموا أنه أمانها وسرق نفوسها وياع أرضها! لكنها لم تنبس ببنت شفه... ورغم علامات الحزن التي كست وجهها منذ آمد بعيد: فإنها كانت تعتمد رسم ابتسامة الرضا حينما يسألها أحد العجيين عن أحوال زوجها.

قالت إحدى جاراتها: إنها عملت كوة صغيرة في جدار المنزل الذي يفصل بينهما. وهي تعلم سر موت الزوجين السابقين..

توقفت كل من شوقية بنت فراج، وسعدية زوجة الحسين عن غسيل الأواني وهما على شاطئ القرعة، وأنصتتا باهتمام...

قالت الجارة: إنني رأيت زوجها الأول يعين راسي وهو يضاجعها، وكلما يظن أن الأمر قد انتهى؛ داعبته ولألفته بطريقة عجيبة: فيبدأ من جديد! وكنت أتمنى لقضاء شؤني، وأعلم النطر، فإذا هما كما كنا - مدة يومين كاملين - حتى

استلقى على ظهره ومات!

وهنا سكنت شوقية ببلاهة شديدة:

- ولماذا يتعب الرجال هكذا وهم الذين يأتون إلينا بأرجلهم؟!

- سوف تجربين ذلك حينما تتزوجين! لكننى نسيت أن أقول لكم: إن الزوج الثانى كان لثيماً، ويعرف كيف يدخر مجهوده... لكنه فى النهاية لم يستطع أن يرحم نفسه هو الآخر!

كانت المقابر تملج بأمل البلدة وهم يفتنون زوجها الثالث... وتعجب الجميع حينما شاهدوا أولادها ينتجبون عليه؛ فقد كان مثل السابقين يضربهم بالأقدام فى بطونهم، كما أنه اخترع طريقة حديثة لقطع أجزاء من أفتيتهم، ومضغها عوضاً عن «الليان».

وانتهت مراسم الجنازة، ومضت دهور. وتعاقبت الأيام... وتوقعت النسوة أن يشاهدن عجوزاً فى المقابر، وأن جسدها قد ترهل... لكن الرجال الذين راوها أكبروها، وأقسموا أنها مسحورة!

تعتمد كثيرون أن يقوموا بزيارات مصطنعة ليتأكدوا من احتفاظها بجمالها... وحيكت الشائعات عن سر هذا الجمال... ولما انصبت الأفكار فى الجرى الأخلاقى؛ عقد كبارهم اجتماعاً توصلوا إلى نهايته إلى ضرورة تزويجها لأى رجل... وقامت بينهم مشاحنات ومصامبات... وانتهت الغلبة لرجل يشبه الثور هو الآخر... وأعلن زواجه رسمياً، وتبينه لابناتها.

كان الذين يؤيدونه يختلفون إليها للحصول على بعض القبلات... وهو يفض الطرف عن ذلك... طالما ظل زوجاً لها!

ومرت دهور، وتعاقبت الأيام... علم بأمرها أهالى البلاد المجاورة وغير المجاورة... قرر كبارهم أن ينظموا الليالى الصالحة؛ حتى يأتى إعيان البلدان... جاءت الوفود ونصبت الخيام وارتفعت البنايات...

قال يوسف «البقال» وهو يحدث جاره وصديقه موسى الدخاخنى:

- إننى طيلة أعوامى التسع مائة؛ لم أبع شيئاً ولا بيبضاً بما يوازى هذين اليومين!

- إنها بركاتها... ألم تكن تيفضها لأنها رفضت أباك زوجاً لها بعد وفاة أمك؟!

- يا لها من أيام... كان هذا منذ ثلاثمائة عام... على أية حال... أين كنت بالأمس؟ لقد سهر الوافدون حتى الفجر، ورقصوا رقصات عجيبة... أما الشيء المضحك حقاً فهو تلك الأغنية التى تغنوا بها خصيصاً لها... كانت لكتنهم تبعث على السخرية.

- أنا صاحب هذه الأغنية... وقد كنت أطوف ببعضهم فى البلدة؛ لأحدثهم عن خفايا جمالها.

- وطبعاً قلت لهم حكايتك القديمة.... إن إمك قريبة لها، وكأننا تلعبان سوياً.....

- طبعاً طبعاً!

.. يالك من شاعر نصاب.. إن امك ماتت الشهر الماضي، وعمرها مائتان وخمسون عاماً فقط!

- لو أن البلدة تركت لي امرها لحققت ثروات طائلة، وأنعم الجميع معي!... مرق بعض الأطفال بجوارهم وهم يتحدثون عن نوى الشعور الصفراء والعيون الزرقاء الذين يتسللون إلى مخدعها ويأخذون قطعاً من لحمها ويضعون قطعاً أخرى مكانها.. وأقسم أصغرهم أنه رأى واحداً منهم يكشط صدرها بآلة مخصوصة ويستبدل به كرة اسفنجية!

وقال أوسطهم: إنه شاهد واحداً من هؤلاء يعطى نقوداً لأحد أبنائها ليتمكن من الانفراد بها!

وقال أكبرهم: إنه سيمر وقت غير طويل، وتصيح هي ليست هي.. فلج الأولاد بالضحك...

... ومرت دهور، وتعاثت الأيام... وأقام الذي كشط صدرها بيتاً زجاجياً، ليحميها من نفث الثلج المتساقط.. وأخذت الفتيات الحسان تتراقصن ذات اليمين وذات الشمال، ووزعت المشروبات والمأكولات بالمجان في البداية، ثم بعد ذلك بسعر رمزي، ثم ... وازداد عدد الرواد.

وأقام الذي قطع قطعاً من لحمها بيتاً مائلاً، وبيعت التذاكر وأجريت المسابقات.

مرق الأطفال مرة أخرى بجوار يوسف البقال وقد غلبه الناس. فقال أوسطهم: لقد انصرف الناس عن بلدتنا أنعمون لماذا؟

قال أصغرهم: لقد أصبح بيتها خرياً، ولا غنى عن قصر مهيب يعيد لها سمعتها، ولكن لا توجد نقود.

وقال أكبرهم: لا... إنها ماتت.. ولقد سمعت أبي يقول: إنه دخل عليها خلسة فوجدها ميتة.

الكل يعلم ذلك لكنهم لا يتكلمون.

فقال أوسطهم: فعلاً.. لقد سمعت خالي يقول: إن راحمتها عفت لا تطاق، ولذلك يحاولون نشر البخور، ورشها بماء الورد كل يوم ولكن هيهات!

فقال الجميع: تعالوا نصرخ ونقول.. إنها ميتة.. ولنجعلها أغنية الموسم!

ومرت دهور وتعاثت الأيام.. وبينما الناس نيام: تناثب موسى الدخاني وهو يقول ليوسف البقال:

- لم يعد يأتي إلينا أحد سوى حملة الكتب والأقلام.

- لم أعد أبيع شاياً ولا بيضاً... مظلما كنت عندما توقف الزمان!

- حملة الأقلام هم الذين يعرفون سرها.. هل حقا ماتت؟

- صه؟ إنها لم تغادر البيت.. ولو كانت ماتت لدفنها في المقابر..

تاوه الجالسون. وقال قائل منهم: قالوا لنا أنها لا تموت! فلا بد ألا تموت!

- مرق الأطفال بجوارهم وهم يلعبون ويتسامرون.. أقسم أحد الأولاد أنهم لم يشاهدوهم، وأنهم يتكلمون وهم نيام، وأن حالهم هذا تجاوز مئات السنين. قاموا بالقاء حفنة من التراب على وجوههم. استمروا في حديثهم وكأن شيئاً لم يكن. ضحك الأطفال بشدة حينما شاهدوا التراب وقد كسا وجه النخاضى شاعر البلدة، وكل وجوه الجالسين وهم يفتحون أفواههم باستمرار.

قال أصغرهم: هؤلاء الناس خلقوا ليتكلموا.

وقال أوسطهم: بل خلقوا لننقذهم بالتراب.

وقال أكبرهم: قال عمي: إنه شاهد من جديد ذوى العيون الزرقاء. وكانوا يمسكون هذه المرة بفخذ من فخذها بعد أن نشره بالبنشار. ولما راه عبد السميع أبو العيين واقفاً؛ صرفه بحزم، وقال له: إنهم سيصلحون من شأنه ويعيدونه. وتوعده إن هو أفشى السر!

قال أوسطهم: إن أبى يقول: إن سبب البلاء هو عبد السميع أبو العيين. فلا أحد يعلم إلى أى صف يعمل هو وابناؤه.

وقال أصغرهم: إن خالى يقول: إن عبد السميع هذا جاء إلى هنا منذ أمد بعيد... وهو لا يموت أبداً.. السر فى ذلك أنه يذهب إلى المقابر كل يوم، لياكل لحوم الميتين... حتى ولو كانوا إخوانه. وإن السبيل الوحيد لمصادقته هو أن تذهب إليه وفى يدك رغيف مخضب بدماء عرض من الأعراض: بعد هتكه!

وقال أكبرهم: قال أبى: إذا أردت أن تصبح كبيراً فصادق عبد السميع أبو العيين، أو اعطه نقوداً كثيرة مثملاً بفعل ذور الشعور الصغراء.

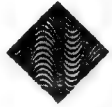
وقال أوسطهم: ترى كم لبثت فى بيتها، وكم لبثنا نحن على هذا الحال؟

قال أصغرهم: لبثنا آلاف السنين!



تصحيح

تتمتذ مجلة (إبداع) عن الخطأ غير المقصود الذى وقع فى اسم الدكتور ابتهاج الحسامى أستاذة اللغة الفرنسية ووكيلة كلية الآداب بجامعة حلوان ، وذلك فى الموضوع المنشور فى العدد الماضى ضمن ملف للفرانكفونية المصرية بعنوان (الثقافة الفرنسية فى مصر)



المسرحية

المشهد الأول

نحتاج عديشة تظهر مرة واحدة

وغشبة مسرح سوداء

سنفتح نحن نافذة واطنة

يتسلل منها الزوج وهو يحمل بعض الزهور السامة

أمر الليل

يملا بها المهرجانات الرهيبة ويشكل فضاء المسرح

يتسم لزوجته

التي هي في انتظاره تصنع أطفالاً من الشيكولاته

المرّة
وتأكل رءوسهم
فقط يهدفد هو أطفالها ويرقصان
مينند تظهر الحديقة وتلأ النافذة
وهنا
يأسر المخرج السماء أن تطر...

المشهد الثاني

يصعد المشاهدون إلى خشبة المسرح
يتفاسمون الأطفال والزهور السانة
والزوهان مازالا يرقصان
تعلو الموسيقى بقوة
ويهبط الستار على المشاهدين

المشهد الثالث

هين يعود هؤلاء إلى منازلهم
سيمتنع الأزواج عن معاشره زوجاتهم
ويحترفون البكاء

بنفسجة ليست شاحبة



أنبوب طويل رفيع مطلق يتناقص قطرة.. قطرة.. فى ورید ضعيف فى ذراع شاحبة إلى درجة البياض، وسلك كهريى ينقل أثر النبض الضعيف البطيء إلى مونيتور فوق المنضدة المجاورة وأنبوب رفيع يخترق فتحة الأنف ليمد الجسد المسجى بلا حراك - إلا رعشة أحياناً - بالهواء!!

وزعرة بنفسجة وحيدة! أضعها كل يوم فوق الوسادة تكاد تلمس غصلة الشعر الفاحمة.

وأنا امتنع بمعة من الانحدار - جالساً - فوق الكرسي المعدني. تملأ أذنى أصوات النفس الواهية ونبضات المونيتور، والزعشة المفاجئة للجسد المسجى أمامى على سرير أبيض وغطاء أبيض وجسد شاحب إلى درجة البياض إلا من هالات زرق حول العين المغمضة والتي طالما برقت.

امس كلها بجاهد أن ينقبض على أصابعى فارتعش فتخفنى غصة! وأحبس دمعتى ثانية ونهنتى.

يفشى عيني بياض الأغشية والجسد والسرير وتذوب كل الألوان المحيطة إلى سواد وتأتى الشمس بضوء رمادى باعث من خلال الشباك الطويل.

تهتز الغصلة السوداء فى الحياة تدب فى العين المغمضة وترتعث الأصابع ثائية، وتميل برجها إلى فاريت على خدما. اسحب البنفسجة من فوق الوسادة، أصرها على أنفها فيرتعش، أضعها فى كفها وأقبلها.

تقبض كلها يرفق على الزهرة وأصابعي!!

تهف الستارة فأراها راكضة في ثوبها البهذهام البنفسجي بكل ألوان البنفسج وبشرها الأسود، وتكشف أشعة الشمس المقاتلة لها عن تفاصيل محببة في جسدها، فتنتشي روعي وتفارقني الفضة.

أهمس في أنفها: أحبك.

أسمع: غن!!

أدندن: ما فيش غير النجوم سهرت

ولا غير القمر ناخس

ولا غير الشجر يهمس

ولا غير النسيم عابر...

يتلاشى الجسد في الفضاء.. ويدها تلوح!!

أفبق على برودة في يدي، وينفسجة ذابلة، وصفارة المونيتور وديب أقدام وكلام مبهم، أتوه وأقبل جبينها ولا أوقف
تيار دمع منهمر.



أشجار تنمو على هواها



١. بنات

البنات الصغيرات على الجسر يمرحن، يرفعن جلابيبهن الطويلة في أسنانهن ويحجلن، من بين أقدامهن نرات التراب تتطاير فاعطس، تتطاير، اعطس، بين الجسر والترعة أقف جوار هذه التويجة البيضاء الممتلئ قلبها بغبار البنات واعطس..... لو كانت لك ابنة تحجل معهن الآن..... وظللت أحدى فيهن واعطس..

٢. احتراق

لا مفر، لابد لواحد فينا أن يحترق، البنت رفيقته لما رأتني احببني وزهرت لوجودي، واحببتها وزهرت لوجودها ولابد لواحد فينا أن يحترق، أنا احبه، وهو لا يحبني، والبنت لم تعد تحب محل قريه، كان محروماً، وكنت محروماً، والبنت زهرت لوجودي، هو ينفق عليها، وأنا لا انفق عليها، قلبي خاف، والبنت خافت وطافت بضلوعي، ولا بد لواحد فينا أن يحترق، أنا أخشى الكلام، وهو يخشى الكلام، والبنت لا تخشى الكلام، والصب يفضحه لسانه، ولابد لواحد فينا أن يحترق.

٣. الظل

امثلات الحديقة من كل زوجين اثنين، والآكف تعانقت، رفعت كفي إلى أعلى، استقر ظليها بجوار قدمي الممددة إلى أمام وقد ارتسم في الأرض على هيئة زهرة مكتملة تنتظر الندى، رحت أتأمل خط العمر، ولم انتبه إلا حين مر من أمامي رجل وامرأة وداسا على كفي.

٤. العشاء الأخير

لم يلتفت لي ولم يتحدث معي كعادته كلما زرت في بيته وانطلقنا معاً، أنا إلى أي مكان وهو إلى عمله، طوال الطريق لم

أر وجهه الحميم. وكان حميمًا أثناء العشاء. حين نزلنا من الباص في المحطة الأخيرة، مددت يدي بالسلام، فأخفى وجهه، وبقوة أعمق من الموت، طمعتني....

٥. أفق

بأقصى ما في ساقى من قوة كائننى ساطير، من خلفى كلاب تنبحنى، وأمامى فى الأفق قصر عجيب، تبدل الطريق المسفلت وتبدلت على جانبيه الحدائق إلى حافة قاتلة لنهر مخيف.

بأقصى ما في ساقى من قوة كائننى ساطير، من خلفى فى الظلمة ريش كثيف يرف وما من طيور، فقط ثمة رجل فى ملامح هولاء فى يمينه سيف وفى شماله شعلة يصرخ «لن أقتصد فى الشر». وأمامى امرأة لأوجه لها تناديني باسمى وتقترب، تتعبد، تقرب، كانتا العد التنازلى للموت.

بأقصى ما في ساقى من قوة كائننى ساطير، من خلفى هجست صوتًا، هاتف يهتف لى «يابنى اجلس، هاهنا فى هدوء ولا تخف»، صرخت «إبنى خائف».

فكرر كلماته بصرامة «يابنى اجلس هاهنا فى هدوء ولا تخف». فجلست ماضى فى شكل صليب وجسدى كله يختلج، بفتة، حطت يمامة خضراء على يدى طانة أن يدى غصن شجرة، طارت وعادت وفى منقارها حفنة من القش المتقصص، وحفنة، وحفنة، وجعلت تبني عشًا على يدى، لحيفة باضت فى العش طارت. فيما جسدى كله ما يزال يخلج.

٦. قشظ

استلقيت على جنبى ووجهى للحائط نائمًا نومة الجنين، وظللت أضرب بيدي اليمنى، على رجلي محاولاً إفراغ راسى من كل ما بها، لحيفة واستلقيت على ظهري عاقدا يداى على صدرى نائمًا نومة الملك، وظللت أهد من واحد لعشرين لحيفة واستلقيت على صدرى دافئًا وجهى فى الوسادة نائمًا نومة المختفى، وظللت أجرى ويجرى، أجرى ويجرى، محاولاً الإمساك بظه لى هيهات، لحيفة، وجلست مرفصاً أبهلق فى الحائط حتى الصباح.

٧. العلم

... وإذا بى أمام بيت ما، شفاف وصغير، فوق جبل ما، وقفت أتابع الموج إذ يصطدم بالمصخور، أتياً من البحر وإلى البحر يعود، فيما الريح العاتية من خلفى تتواصل بنافذة البيت فتصطفق بشدة.

اصطفانى الذى وجسدى التحيل يرتجف، فعددت يدى على صدرى مثل عصفور ضم جناحيه من لسع البرد، وحين نظرت إلى هناك، رأيت «علماء اصطفاه الذى ملى، يرفرف فوق الربوة المقابلة للبيت الشفاف شرق الصحراء، وفى منتصف العلم تماماً رجل ضخم الهيئة، تارة يمسك برأسه، وتارة يمسك بذيله ودائه المتطاير، والريح العاتية سادرة فى غيها فككت يداى وفردتهما بهذاء الجنين فى حركة توازن فيما أنزل من فوق الجبل، فبدوت فى ملامح طائر ثابت الجناحين وأنا فى طريقى إلى الربوة العالية، بعد بضع خطوات تأملت الربوة جيداً....، لم يكن هناك ثمة علم على الإطلاق.

في أحدث معارض الفنان فاروق حسنى

المساحات المتنامية في لوحاته.. تستوعب طلاقة الانطباعية التجريدية

ولد فاروق حسنى بالإسكندرية حيث درس بكلية الفنون الجميلة وحصل على البكالوريوس عام ١٩٦٤ .. وتولى وهو فى سن مبكرة منصب مدير قصر الأنطوشي للثقافة الجماهيرية... ثم كان سفره إلى فرنسا فى نهاية الستينيات دافعا لتطوير إبداعه فى فن التصوير بعد أن كان مرتبطا بالمؤثرات الأكاديمية. فقد اتجه نحو للتمرر الإبداعى مستلهما التجريدية..

ومنذ عام ١٩٧١ وحتى ٧٨ تولى فاروق حسنى منصب مدير المركز الثقافى المصرى بباريس.. وحصل عام ٧٢ على جائزة المهرجان الدولى للتصوير فى «كانير سهر» -مير..
وعندما عاد إلى مصر، وبعد إقامة قصرة بالقاهرة عين عام ١٩٧٩ مديراً مساعداً ثم مديراً للاكاديمية المصرية بروجما.. وفى هذه الفترة كثرت المعارض التى قدمت أعماله.. ومنذ أن اختير وزيرا للثقافة عام ١٩٨٧ لم يستطع التوقف عن الإبداع التشكيلي، فعلى هامش الالتزامات والمسئوليات الرسمية العديدة نجح فى أن يلتصق ولقا لفنه وأن يستمر فى عرض لوحاته وتطوير إبداعه بطلاقة ملموسة...

وكان أول معرض لأعماله قبل سفره إلى الخارج سنوات قد أقيم فى أتيليه الإسكندرية عام ١٩٦٨.. أما آخر معرض له قبل معرضه الذى أقيم مؤخرا فى قاعة «اكسترا» بالزمالك فقد كان فى قصر «ليونيسكو» بباريس بمناسبة مرور خمسين عاماً على إنشاء الأمم المتحدة، وقد كتب مقدمته الناقد العالمى جان لويجى روندى رئيس فينسيا الدولى الذى يعرف أعماله جيداً

من مقدمة كتالوج معرضه الأخير بالقاهرة



فيها هارمونية تعلو وتهبط تبعاً لجيشان ومدى عنف أو هدوء ضريبات فرشاته فوق مسطح «التوال» الأبيض... تماماً كحركة الأمواج التي اكتنفت بصره وبصيرته منذ نعومة أظفاره، وفي متاليات مستمرة لا تعرف ولا تعترف بالسكون.

ترتبط أعماله - فكراً - بنظريات كاندينسكي وبول كلي وأباه التجريد بكل فروعهِ وتحولاتهِ ومراحله والذين أحدثوا ثورة عارمة في الفن منذ مطلع القرن العشرين وحتى نهايته التي توشك على الاكتمال...

ويحتاج هذا الاتجاه الحدائي المستقبلي من المثقفي إلى معرفة بتاريخ الفن واستعداد ومقدرة على تذوق إبداعات التشكيليين وسبر أغوارها واستكشاف معطياتها، إلى الحد الذي يمكن القول معه بأن المتذوق للعمل الفني هو بدرجة ما شريك - تبعاً لثقافته الفنية وإزافه ورهابة مخيلته ومقدرته على الاستقبال - في العمل الفني...

تزداد الحاجة إلى ذلك بخاصة تجاه العمل التجريدي.. فهذه الأعمال في نهاية الأمر تقدم حالات معنوية متعددة عند الفنان استطاع أن يترجمها على مسطح اللوحة بتقنيته الخاصة والذاتية.. فحين تتجمع الطاقة الإبداعية في كيان الفنان تخرج الشحنة متدفقة وقد امتزجت فيها الخبرة مع اللحظة النفسية، كما يتداخل فيها الشعور مع اللاشعور، إلى حد أن الفنان بمجرد أن يفرغ من أدائه الإبداعي يتحول إلى متفرج يستقبل عمله بما يشبه الدهشة وكان شيطانه هو الذي أبدعه أو شاركه في إبداعه...

لا تخطئ العين بصمة الفنان المصور **فاروق حسنى**.. لكنها بصمة متحركة حية متطورة تحمل روح البحث والاستبصار والانطلاق نحو آفاق بلا ضفاف أو حدود فهي لا تقف عند مرحلة، ولا تتهيب التجريب ولا تعترف بالسكون الذي يؤدي إلى المحورية فالجمود...

نلمس هذا في معرضه الأخير الذي أقيم بقاعة «إكسترا» على نيل الزمالك، فقد أضاف إلى تجريدهاتهِ وفي عدد قليل من اللوحات، لمسات ولحات من عناصر «الكولاج» وضمعها بدقة شديدة داخل النكوين الكلي للوحة لتفوح وترمز إلى مكان أو تاريخ أو فكرة، دون أن تطفئ على التعبير التجريدي للعمل كله.. وهي تجربة محسوبة سوف تتبين مداها في أعماله القادمة، سواء كانت ستستمر أو تذهب وتلتشى في سياق طلاقته التجريدية..

في هذا المعرض وضمحت تماماً الإراصات السابقة لتأثير البيئة الساحلية الشرية بطبيعتها الهادرة، على وجدان الفنان والتي بدأت مع مولده ونشأته.. تلك البيئة التي تركت بصمتها فوق قلب «سيد درويش» والهمته روائع الخالدة، كما تركت نفس الأثر على شخصية «محمود سعيد» عاشق الجمال ومصوره المتمثل في «بنات بحري» و«بانودراما الشجر بأصواته البرونزية والأرجوانية في حوارها مع الأزرق الفسيف المخرامي وأماوجه المتجددة منذ الأزل...

ومنذ أن اختار **فاروق حسنى** التجريد في ساحاته الفسيحة وتجاوز موتيفاته الأكاديمية، فكاننا قد اختار الموسيقى معادلاً موضوعياً لألوان وتشكيلات التجريدية، فلوحاته تحمل الإيقاع النغمي، وألوان تلك اللوحات تشيع

وقد لفت الأنظار في أول معرض يقيمه بالقاهرة - وهو وزير الثقافة - أنه عرض بورتريهاً لأحد الشخصيات رسماً بالقلم.. وقد أريت - وقتها - أن هذه اللوحة الصغيرة هي الدليل على أن الدراسة الأكاديمية أشبه بجواز المرور إلى الانطلاق التعبيري والتحرر القائم على أساس..

فقد حدث في وقت ما في حركتنا التشكيلية خلط شديد بين التأثيرات اللونية القائمة على قانون السدفة والمشوائية، وبين العمل التجريدي المبني على مقومات ودراسات، والذي لا يأتي من فراغ..

لوحات فاروق حسنى قائمة على الحوار... ليس بين الألوان في تعبيريتها فقط وإيماءاتها التصويرية، ولكن من خلال الأصوات وإيقاعاتها المختلفة والمتعددة، فقد ارتبط التجريد هنا بالموسيقى في حميمية وثيقة.. الصوت الرفيع والصوت العريض وما بينهما في حوار تبادلي وإيقاعات تعنف أحياناً وتهدأ أحياناً، ويسلم بعضها إلى البعض الآخر في إطار يشير إلى المؤثرات الأوركستراالية عند المطلق.. فالذين انشأوا التجريد دفعم إليهِ - كما أتصور - ولهم بالموسيقى.. حتى قيل بعد ذلك إن العين تسمع والأذن ترى، إشارة إلى تداخل الرؤى والإبداعات..

وإذا قلنا إن لوحات فاروق حسنى تحمل في جانب من سماتها الحس والروح الانطباعية، فإننا لا نبتعد بذلك عن إطارها العام، فهو انطباعي بالفعل ولكن في إطار حدائش متطور زمنياً وعصرياً وهو التجريد... ويمكن أن نطلق عليه - ولو مجازاً - التجريد الانطباعي.. والفارق بينه وبين الانطباعية أو التأثيرية - التاريخية - أن التأثيرين

يتبلور هذا بشكل خاص عند التجريبيين في أعلى درجاته لأنهم لا يصورون المباشر أو الشخصى في الطبيعة بل أنهم عندما تطفو أمام بصائرهم الصور المختزنة مع الذكريات، يتحول الشريط إلى إيماءات بعيدة تماماً عن الأصل ولكنها موحية به.. شريطة تلك الخبرة والصدق والقدرة على شمولية الحلم وإفاته الرحبية...

ويمكن تطبيق ذلك تماماً على أعمال فاروق حسنى في معرضه الأخير، فنحن نرى في أعماله البحر ولا نراه.. ونرى الرمال ولا نراها وتخالينا الصخور دون أن نمسها...

بالتة فاروق حسنى تكونت من خلال مزاجه الخاص.. عناصرها الأولية تتفاعل وتمازج بين الساخن والبارد قبل أن تسقط كالشهب أو الجليد على سطح اللوحة فيما يشبه الارتطام...

المجموعة اللونية التي تضم الأحمر الساخن، تضم نقيضه الأزرق البارد كذلك، تتحرك بينهما لشتقاتهما بدرجاتها الثنائية والثلاثية العديدة وتسهم في المعزوفة اللونية بتوازن شديد دقيق، إلى حد أن البعض يتصور أنه قد سبقتهما في تكوينها مرحلة من التصميم لضمان حيكتها.. لكن الحقيقة في تصورنا أنها تأتي بعفوية وتلقائية وخبرة مكتسبة متفاعلة مع الذات...

هذا هو الفارق بين التجريدي صاحب الأساس الأكاديمي الذي درس لغة الفن وأبجدياته ومفرداته وتركيباته وأصبح يكتب بالصورة المجردة أو غير المجردة، ومن خلال أي تيار أو مدرسة أو مذهب أو نظرية يشاء، ويرى نفسه من خلالها - وبين غيره من الفنانين

وقد سمعت بهذه الانطلاقة الجديدة الرحبة وأنا أتأمل لوحات معرضه الأخير، فقد تذكرت ملاحظة لى أبيتها منذ نحو ثماني سنوات في معرض سابق أقيم لأعماله في قاعة السلام بالجزيرة، وقلت إن تلك اللوحات يمكن أن يزيد ويتسع عطاؤها وتأثيرها لو امتدت مساحتها إلى ما يشبه الجداريات...

أسمعني - بوصفي ناقدًا - أن هذا قد حدث مؤخراً بالفعل.. وأنه صدر عن الفنان ذاته...

هل يمكن أن نعيد القول بأن الناقد والفنان - أو العكس - هما وجهان لعملة واحدة...؟!

اتجهوا إلى لسة الضوء فوق سطوح الأشياء في الطبيعة مباشرة ، وأن التجريدي الانطباعي - اتجه إلى مخزون الذات وإضامات الومضة في أعماقه، فسارع في لحظة ما بين الوعي واللاوعي - من خلال ألوانه وفرشاته منفعة مطوعة إلى مسطح اللوحة الاستقبالي المهيأ الأبيض..

تؤكد لوحاته الأخيرة مدى تأثير الممارسة الدوية في اكتساب المزيد من التبلور - الذي لا تنتهي حدوده - نحو طلاقة التعبير..

ويبدو أن لوحاته الجديدة قد تمررت على المساحات الصغيرة فارتفعت قامة بعضها إلى ما يقارب المترين طولا لتستوعب شحنة التعبير...



الانطباعية التجريدية

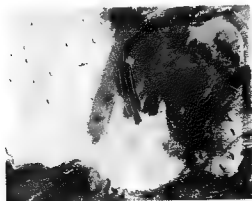
في أحدث معارض

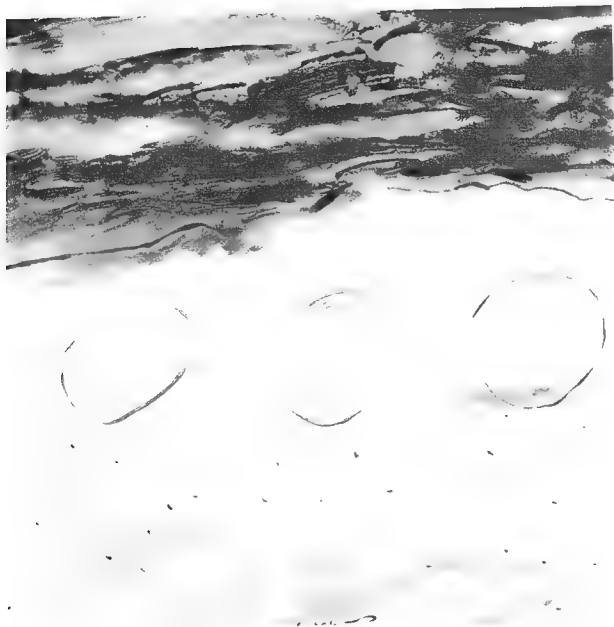
الفن
فاروق

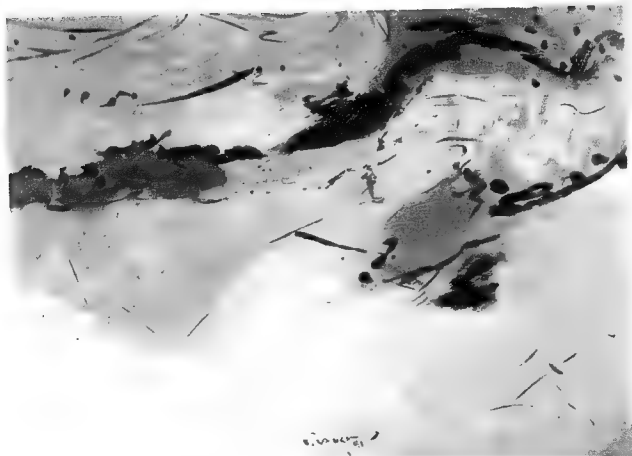


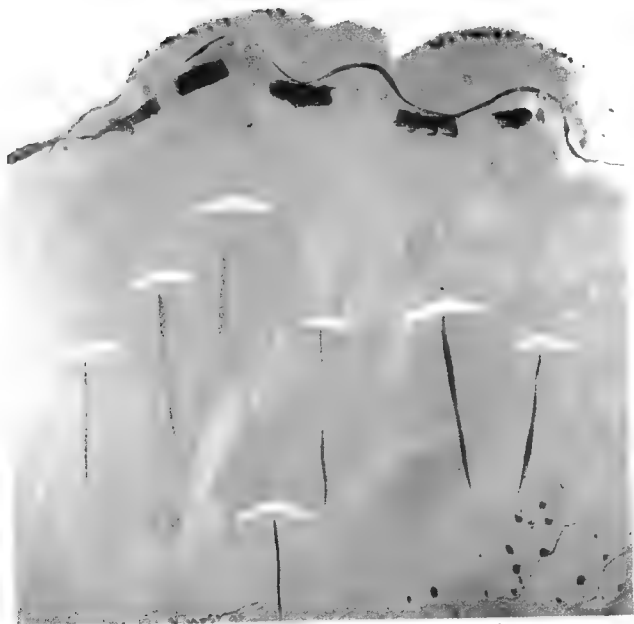


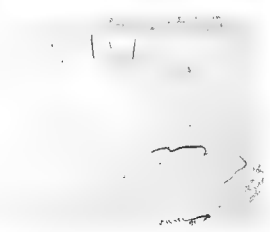
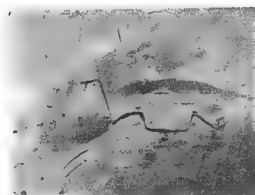
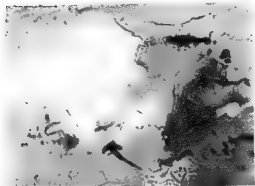


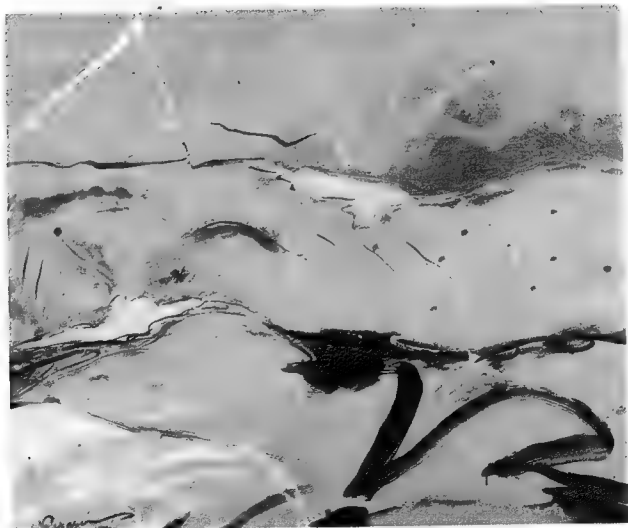




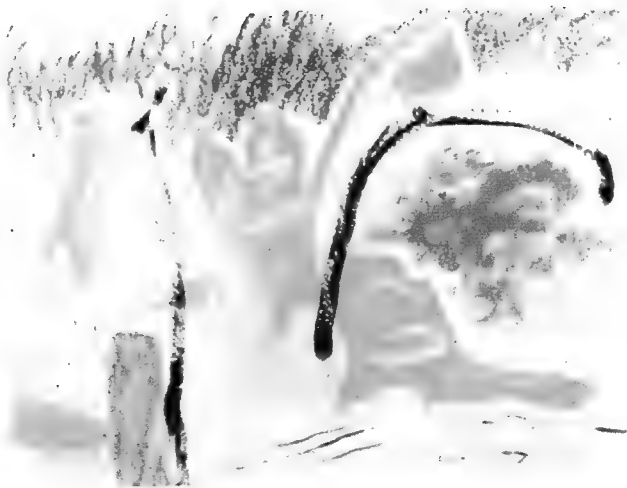














2-11111111

الضيف

وامسك كتاباً باهت الفلاف غانلاً
عما يدور حوله من صخب، ويسبب
صدائتي الوثيقة في تلك الأيام -
والى الآن - لابطال القصص الروسية
الطيبين الذين كنا نراهم دائماً
متدثرين بمعاطفهم القديمة في
محاربة يائسة للتغلب على صقيع
بطرسبورج، وكنا نلتقيهم وهم
يجلسون قلقين أمام أطباق حساء
الكرنب والبصل ويتبادلون عملات
نقدية صغيرة لا قيمة لها.. بسبب
هذه العلاقة بدا لى امين ريان
واحداً من هؤلاء الاصدقاء، وقدرت
انه يكتفى بمطالعة الكتاب بدل ان
يشتره.



وتكررت رؤيتي لهذا الرجل الذى
كان دائماً يجلس على مقعد صغير
غير مريح وقد أدار ظهره للشارع

رايت الفنان امين ريان لأول
مرة على سور الأزيكية، في تلك
الأيام السعيدة التي كانت الكتب
الجميلة بأسعارها الرخيصة تعرض
عليه وتفتتشر الرصيف النظيف،
وكان يمكنك إذا اقتنيت أمهات
الكتب بدراهم معدودة، أو حتى
اكتفيت بمشاهدتها وحجزتها في
خيالك إلى أن يسعف الزمن، أن
تتجول في حديقة الأزيكية وسط
بساط أخضر من العشب الندى أو
تجلس في ظل شجرة من أشجارها
الوارفة وتسمع في الأحلام كما هي
عادة عشاق الفن والأدب.

ثم قرأت له - وأنا لا أعرفه - قصة قصيرة حصلت على المركز الثاني في مسابقة نادى القصة الشهيرة، وتملكنى العجب من جرأة هذا الكاتب ومباحته - وهو ما يزال مبتدئاً - ضد التيار السائد؛ كانت القصة تحكى مأساة ضاحكة أخذ صاحبها يقصها فى حانة رخيصة وسط مجموعة صاخبة من السكارى، ولما كان بطل القصة قد ورط نفسه فأسرف فى الشرب دون أن ينتبه إلا أخيراً أنه مفلس، فقد أخذ ينصت بقدر ما يساعده عقله المضطرب لهذا الصعلوك حتى لا ينشغل بمشكلته الخاصة، ثم خاطرت له فكرة فمال على أذن الصعلوك هامساً.. وإذا بالصعلوك يصيح:

«ومال.. احنا اخوات.. لما يبقى معاك ادفع.. يا ميشو.. يا ميشو.. حساب الأفندى ده عندى..»

وأشار ميشو إلى سكير آخر ظن أنه هو المقصود.. فصاح الصعلوك مرة أخرى.

- هو ابن الصايعة ده أفندى؟
بقولك الأفندى ده..»

وسبب دهشتى بل وإعجابى الشديد بهذه القصة أن شباب

الكتاب الذين كانوا يتقدمون لمثل هذه المسابقات كانوا يحرصون على إفساد قصصهم بالوعظ والنصائح المباشرة، وكانت ثورة ٥٢ فى سنواتها الأولى فلم يكن يفوتهم أن يبيشروا أيضاً بالمستقبل السعيد الذى ينتظر جموع الشعب، كذلك فإن الذين كانوا يقيسون هذه القصص فى تلك الوقت ويجيزونها كانوا من حماة التراث وحراس اللغة الرصينة مثل محمود تيمور وعبدالحليم عبدالله.. ولكن أمين ريسان لم يبال بكل هذا واختار الحانة الرخيصة مكانا لقصته، كما اختار هذه اللغة العامية البليغة التى رأينا نموذجاً لها.

ولم أكن أعرف أنني أقدم على مرمى حجر من بيت هذا الفنان الرقيق فى شبرا إلا بعد أن التقيت صديقى الكاتب المسرحى عبدالغنى داود ودار الحديث حول تلك القصة فإذا به يأخذنى إليه.. وهكذا بدأت صداقتى لهذا الكاتب.. وكنا نجلس فى بيته مع غيرنا من الفنانين فنتاس بالحديث، ويأتى ذكر الشعر - وحسبك به مسامراً - فيطلب منى أن اقرأ شيئاً مما أحفظه.. ومجاملة لى كان يتحامل على كثير

من الشعراء ومنهم شوقي ويزعم أن أحداً لا يستطيع أن يكتب بيتاً واحداً مما أنشدت.. وكان هذا المديح ينطلى على فأحس بالفرح وكأني صاحب الشعر.. ثم يأتى الدور عليه ليقرا لنا فصلاً من رواية كان يكتبها فى تلك الأيام.. وكنا كلما قرأنا فصلاً من روايته تلك ألقت نظره إلى أنه يكتب ببساطة شديدة وأن عليه أن ينتهى من كتابتها ويعجل بنشرها.

ولكن الرواية التى كنا نقرؤها مخطوطة عام ١٩٦٥ لم تنشر إلا فى عام ١٩٩٥ أى بعد ثلاثين سنة أو يزيد، فكيف يدل علينا أولئك الشعراء الذين كانوا يفخرون بأنهم يكتبون القصيدة فى عام كامل؟

تلك هى رواية «الضيف» التى صدرت أخيراً، وسعدت بقرائتها لأنها أعادت ذكرى أيام الشباب التى تدور لى الآن وهما، ولأنها كذلك تؤكد الطابع الخاص لهذا الكاتب وطريقته المتفردة ونظرنه الضاحكة الباكية إلى الدنيا والناس، والتى كانت قصة صعلوك الحانة إرهاباً مبكراً بها كما ذكرنا.

تبدأ الرواية - كما بدأت قصة القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ -

من جامعة القاهرة في بداية الخمسينيات، ويتوقع القارئ، والمكان محدد بهذه الدقة، أن يرى أساتذة جادين وطلاباً من أصحاب الطموح، وأن يستمع إلى مناقشات عميقة حول المستقبل المشرق الذي تتطلع إليه الأمة، ولكنه يجد بدلاً من ذلك عامل البؤس محروس الذي لن يكف عن الكلام وتخيّن الشوشة مع من يفهم من الطلاب حتى آخر صفحات الرواية، ويجد عائشة تلك الطالبة التي تنوء بجسمها السمين وتكتفى بالجلوس في البوفيه متحملة بصبر تصمد عليه سفرة الغائبين والرائحين، ويجد كذلك سيد ضيف المتزوج يضغط جنته في القرية من ست أبوها والمنجب منها ولداً، وهو يتنقّل إلى الجامعة فراراً من هذا اللعب الذي ألقي عليه مبكراً، وهناك أيضاً كوكب الطالبة المكافحة التي كان عليها أن تعيش مع عمها وبناته الجاهلات المسوانس وترتدى ملابس غير المناسبة فتصحب أضحوكه.. ثم تتردى على المقصف بشكل دائم فتاة غامضة صارخة الجمال يتحلق حولها الطلاب والطالبات في محاولة لكسب ودّها.

في هذا الجو العجيب تبدأ العلاقات في التشابك بين الشخصيات، ويراقب الكاتب - مثلاً ما يحدث حين أن يلوم أحداً أو يمدح أحداً، ونحن أن يستهجن سلوكاً أو يحكم على تصرف.. وهذه قدرة غريبة على التحكم في النفس؛ فالقنان لا بد أن يكون عنده ما يقوله وأن لم يفصح عنه، أما أمين ريان فإنه يترك أبطاله يضطرون في هذا العالم المضطرب، وكان أحداً لا يراقبهم ولا يرصد تصرفاتهم ولا يحاسبهم على سلوكهم.

ولكن القراء - وأنا منهم - لا يفقهون هذا الموقف من تلك الشخصيات، ولتأخذ مثلاً تلك الفتاة الجميلة التي غزت المقصف وألقت الطلاب عن دروسهم وملأت قلوب الطالبات غيظاً وحسداً.. إننا نعرف ونمن نتابع القراءة أنها ليست طالبة وإنما هي أم أستاذ الطلاب في الجامعة، مات زوجها الباشا العجوز، فجاءت من بنى سويف في الصعيد لتعيش مع ابنها في القاهرة.. لا بأس بهذا؛ فكثير من الأمهات يفعلن ذلك، ولكن تلك الأم للتصايب لا تقنع بالجلوس في بيتها ورعاية ابنها وإنما تسبقه إلى

الجامعة، ولأنها غير مشغولة بدروس فقد وجدت ضالتها في المقصف حيث المجال متسع لعبادة الشباب الذين يطرون جمالها، «والفوانيس يفرهن النقاء كما يقول شوقي الذي لا يحبه أمين ريان، ويضطر الابن أن يترك دروسه كذلك ليراقب نزوات أمه ويخل معارك يضرب فيها ويهمل دروسه فيرسب وقد ساعد الحظ نعمة (الأم)؛ ففي تلك الأيام لم يكن هناك حرس يقف بباب الجامعة ليمنع غير الطلاب من الدخول.. لذلك تنفست الصعداء

وفرحت حين بدأ الحرس بعد عام ١٩٥٤ يقف بباب الجامعة ويمنع أمثالها من اللاهيات من دخول الحرم المقدس.. وفرحت فيها كذلك حين انتهت الرواية بزواجها من الكاتب المتردد خافت الصوت الذي لم يكن من الأدب إلا غرفة فوق سطح أحد البيوت المتهاكلة في عطفه المطيعي.

وخذ مثلاً سيد ضيف الذي أعطى الكاتب اسمه للرواية، إنه هو الذي ضرب ابن نعمة، وهو يدعى أنه شاعر.. ولكن أي شعر يكتبه زوج ست أبوها، ذلك المقصم الدائم مع محروس الحشاش؟

ذات عشية أتى ثم عاد
حتى لا يكون شاهداً على
ضمانات العباد
أو :

رداً على عروس الخيال
والفردى بكر راجعاً
إلى الحقل والعيال

لاحظ أن الشعر الحديث كان
يخطو في تلك الأيام خطواته الأولى،
ولم تكن قصيدة النثر قد أتت لها
نكر... فيقاله من شاعر مدح.

لذلك لم أجد مبرراً لجعل هذا
الشخص بطلاً للرواية.. فإذا كان
لا بد من بطل لهذا العمل الفني
الجميل المكتظ بالأشفاص
المتخبطين فلنكن كوكب في البقلة،
إنها الفتاة التي تغلبت على فقرها
واستهانة الناس بها والمعاملة غير
اللائقة التي عرقلت بها من معها
وبناته، وظلت ماضية في طريقها لا
تري أمامها إلا هدفاً واحداً وهو
النجاح.

ويسبب حبى لهذه الفتاة
وإعجابى بطموحها فلعله يكون من
المناسب أن أنبهها إلى أن كتاب
«أبوشادوف» الذي عشقته دون أن

تراه وصممت على قراءته لن يفيدها
في كثير أو قليل.. فالكتاب أولاً ليس
لأبي شادوف وإنما هو من تأليف
الشيخ يوسف الشربيني، واسمه
«هن القحوف في شرح قصيدة أبي
شادوف» وأحمل الصديق
عبد الغنى داود مسئولية هذا
اللبس؛ فالمؤلف من بلده، وكان يجب
أن ينبه كوكب وغيرها إلى هذا
الخطأ، والكتاب ثانياً يناقش قضية
خطيرة، وهو في رأيي لا يقل أهمية
عن كتاب سرفانتس : دون
كيشوت، فإذا كان سرفانتس
يسخر في كتابه من الفروسية
والفرسان، فإن الشربيني يسخر
من مؤلفي الكتب في العصر
العثماني التي طرح أصحابها
القضايا الدينية والعلمية جانباً
وانشغلوا بالشعور والهوامش.. وخذ
مثلاً هذين البيتين من القصيدة التي
كتبها الشيخ يوسف الشربيني
وأوهما أن صاحبها هو أبوشادوف:

ويوم تجي للعونة على الناس في البلد
تخينني في القرن «أم وطيف»
واقعد هذا النسوان وأتلف بالما
ويبقى صراخي مثل طبل مخيف

القصضية هنا أن الناس كانوا
يتناولون في أيام الفيزيان لتعليبة
جسور النيل حتى لا تفرق الأرض
والبهوت، وكان من الواجب على كل
بالغ أن يسرع حين يسمع النداء
«العونة» إلى النيل لمقاومة الخطر..
ولكن شارح القصيدة يفرق القارئ
في متاهات مضحكة: فمن هي أم
وطيف هذه؟ هل هي زوجة الرجل أو
ابنته أو أمه؟ أقوال. اختلف فيها
العلماء، وكيف يصرخ ويكون صراخه
مثل الطبل؟ إن هذا الصراخ
سيكشفه بالتأكيد، فيقول الشارح إن
هذا الصراخ بدا في وهمه هكذا.
والواقع أنه لم يصرخ.. إلخ..

فأنت ترى أن الشيخ الشربيني
كان يعرض بمؤلفي كتب تلك الفترة
الذين كانوا يسألون مثلاً عن اسم
ناقعة صالح، أو عن اسم الذئب الذي
أكل أو لم يأكل يوسف.. وهكذا..
ولذلك أتمنى أن تكون كوكب قد
اهتمت بدروسها وتركت هذا الكتاب
الذي لن يهتم به إلا مؤرخو انصدار
التأليف في العصر العثماني.

ولا ينتهي حديثنا عن أمسين
ويسان قبل أن نشير إلى أسلوبه
المميز الذي أعرف من خلال علاقتي

به أنه يحاول تجويده بدأب شديد، وأنه ينجح في ذلك دائماً.. هذا نموذج لتأثير الموسيقى على أحد الأشخاص في الرواية وكيف يتلقاها:

«... وضمت في أنه الموسيقى فإذا بها لمن لمعرف بعيد تختلف نغماته بين النقات المكتومة والنقرات الرنانة، يتهادى بعضها لكنه ندف من الثلج على رفس الأشجار، ويتساقط بعضها كحبات من الندى

فوق سطح غدير رقرق.. وعصف بالنفعات عاصف جعلها تتحد على سفح الليل وكنها تتهادى إلى هادية لا قرار لها، والنماذج كثيرة..

وأخيراً لقد توعدنى الصديق امين ريان ضاحكا حين كتبت عنه من قبل وأبديت بعض الملاحظات على اللغة، وقال إن أحد النقاد المتخصصين سيرد على ويفهمنى.. ولذلك سأسسك - خوفاً - عن إبداء أى ملاحظة.. ولو تعرضت لهذا

الموضوع لكان عليه أن يجند لى جيشاً من هؤلاء المتخصصين.

ولابد أن أبدي دهشتى فى النهاية من أن كاتباً جاداً مثل امين ريان لا يجد إلا نادراً من يتابع إبداعه ويضعه فى مكانه الصحيح، ويشير إلى دوره البارز كفنان كبير كل خطأ أنه لا يجيد فن العلاقات العامة ويكتفى بالكتابة الجيدة ويخفى نفسه عن الأضواء.



نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*

واحد لإشباع كل هذه الرغبات؟ يصل المؤلف إلى أن تبني نظريات مختلفة قد يكون نوعاً من التخلييل ولكن لا بأس من الاطلاع عليها، وإن كان ليس ضرورياً استخدامها كلها، وحين نستخدم أكثر من تطبيق فإنه لا يجب أن تكون هذه التطبيقات متنافرة فلسفياً أو منهجياً، ومؤلف الكتاب حين يعرض لعدد من النظريات فإنه لا يدعى أنه يقدم كل الأوجه الخاصة بهذه النظريات، فهو يقدم الملامح الأساسية لست نظريات ثم الدارس والمتلقي على السواء، ويقوم بالتطبيق على النصوص الشعرية فقط، وسنعرض ما أورده المؤلف بشأن هذه النظريات الأدبية.



ونتناول قصيدة أخرى لنرى كيف تتواءم مع المشروع العام لتطور الشاعر، أو كيف انبثقت أفكاره وخيالاته، ولكن هل يكفيها منهجٌ

نظريات الأدب هي ونظريات عن كيفيات قراءة النصوص الأدبية، إنها تقدم أيضاً افتراضات عن هذه النصوص وتناقشها صراحة، ويمكن أن نلنا على نقاط القوة والضعف في القراءة بطريقة معينة ويمكن أيضاً أن تقدم لنا قراءات بديلة تكشف في النص معاني مختلفة، ورغم هذا الكم الوفير من الكتب التي تناولت هذا الموضوع لم ينجل عن النص غموضه ومن النظرية صعوبة فهمها، وهناك طرق متعددة وكلها صالحة للقراءة كلن، ونتناول قصيدة لنكتشف كيف تعمل،

تليف ديفيد بشتين، ترجمة عبد القادر عبد الكريم.

النقد الجديد: نشأ هذا التيار استجابة لثلاثة تطبيقات سادت في القرن التاسع عشر هي (نزعة الأدب الرفيع - الانطباعية - التاريخية) وقد خاض النقاد الجدد صراعهم مع هذه الفرضيات الثلاث لكونها ممارسات اجتماعية وذاتية ووثائقية لم تنسج إلى النص الأدبي ذاته، لكنهم فشلوا في استنباط نظرية متكاملة عن اللغة مع أنهم أعطوا الأولوية للغة النص، وقد قاموا بعدة صياغات يستندون إليها في التحليل منها «استقلال النص عن مؤلفه» فهم لايهتمون بسيرة المؤلف ولا بهدفه من كتابة القصيدة وبالتالي يصبح دور القارئ أكثر أهمية في ظل غياب المؤلف ولكنهم قلوبوا القراءة الذاتية، لأن استنتاج المعنى سيكون خاضعاً للملاحظة المزاجية للقارئ، ومن ثم يجب أن يتخطى القارئ عن معارفه وموئته «ليدخل عالم القصيدة ويفهمها من الداخل» حفاظاً على استقلال النص الشعري، ويعد تطبيق النظرية على إحدى سونيتات شكسبير يخلص المؤلف إلى أن ضعف النقاد الجدد يكمن في أنهم أولوا اهتماماً بتفسيرات جديدة للنصوص على

حساب فحص الآليات والوسائل التي قد تصل بواسطتها إلى تلك التفسيرات.

البنائية: تبنّت هذه النظرية مهمة استنباط أسس القراءة الشعرية التي افتقر إليها النقد الجديد، وند انبثقت البنائية من نظرية دي سوسير اللغوية حيث رأى أن اللغة نظام أو بنية، وهي النموذج المهيمن على إدراك الإنسان ونشاطه، وقد أدّى به البحث اللغوي إلى أن إدراكنا للواقع واستجابتنا له تملها بنية اللغة التي نتكلمها، وبثقت البنائية مرتبطة بالأستنية حتى التقى شتراوس بالروسي و«كيسون»، فاستخدمها في مجال دراسته الأنثروبولوجية، وتطورت النظرية بعد أن تبنّى المفكرين الفرنسيون منهج شتراوس، فظهر أعلام في مجالات مختلفة يستخدمون النهج البنائي منهم القوسير في الماركسية، ولاكان في التحليل النفسي، وبارث في الأدب، وفوكو في التاريخ، وينطلق المشروع البنائي في الأدب من افتراض ثلاثة أبعاد في النصوص: الأول أن الكلمات تظلل المعنى الذي يعززه السياق وحده، البعد الثاني وهو الذي يضع النص

في نظام الأدب ككل مما يعني أن النص يتأثر على مستوى البنيات الشكلية والتصورية بنصوص أخرى، أما البعد الثالث فيقيم علاقة بين النص والثقافة ككل، وعندما تخلع البنائية عن المؤلف وضعه التميز كمبدع إلى مرتبة أدنى في الوسط الثقافي فإنها تشرع عملية الإبداع بافتراض أن مؤلف النص هو أيضاً قارئه الأول «لأن المؤلفين قراء لنصوص عديدة من أنواع مختلفة كتبها مؤلفون آخرون»، وحينما يقوم المؤلف بالتطبيق البنائي على أحد النصوص فإنه يؤكد قدرة البنائية على كشف اليات النص عن طريق إنتاج القارئ للمعنى، فالبنائية تتيح طرقات متنوعة لقراءة النصوص وإن كانت أقل نجاحاً في إنجاز تفسير لها «باعتبارها بنات لمعنى مراوغ».

التفكيك: هو نظرية ما بعد البنائية، وهذا لايعني أنه حل محلها، ولكنه اعتمد عليها كنظام تحليلي سابق، وقد ابتدع كمنهج خاص بقراءة للنصوص على يدى جاك فويديا الذي يعترف بفضل أعمال بعض الفلاسفة عليه أكثر مما يعترف بفضل أعمال منظري الأدب ونقادهم، ولكن ما التفكيك؟ إنه ليس

بالمناقشة والتساؤل والاختبار كما كانت رؤيتهم للنص الأدبي كبنية سيميوطيقية أكثر من كونه تمثيلاً يحاكي الواقع، إن هدف الفن كما يراه الشكليون نُقْلُ الإحساس بالأشياء كما نذكرها وليس كما نعرفها فالفن «وسيلة لاكتساب خبرة بفقية الموضوع، والموضوع ليس مهماً، وقد فرضت الأحداث السياسية في الاتحاد السوفيتي والاهتمام التاريخي للفلسفة الماركسية تطورات على الشكلية أدت إلى أن المدرسة النظرية التي بدأت بإنكار أهمية التاريخ والواقع الخارجى فى دراسة الأدب انتهت بتأثير أحداث التاريخ الفعلية والواقع السياسى الخارجى.

الشعر والتاريخ: هناك عدد من نظريات الأدب التى تركز على علاقة النص الشعرى بالتاريخ، وهى تنقسم إلى مجموعتين: التاريخية القديمة، والتاريخية - الماركسية - الجديدة، وقد شجع كتاب أصل الأنواع لداروين على ظهور هذه الموجة الجديدة من الاهتمام بالتاريخ على اعتبار أن النص الأدبى ينحدر من بعض النصوص السابقة عليه وتطرح هذه المقاربة «الجينية»

الكامل للنص أولفة البنية اللغوية، ولكنه يقوم باقتفاء تعبيرات النص الفلسفية أو الأيديولوجية بردها إلى منابها واختبارها بحيث تتحول القصيدة إلى نوع من المعكوس أى «الاستخدام المجازى للغة، وعلى ضوء هذا فإن النص «يقدم مجرد لحظة يمكن أن تطرح فيها الأسئلة».

الشكلية الروسية: البوطيقا أو السيميوطيقا أو البنيوية الروسية كلها صيغ متنوعة للشكلية، وقد نشأت أثناء الحرب العالمية الأولى مما يفسر بعض أوجه التشابه بينها وبين كل من النقد الجديد والبنيوية الفرنسية، وربما يوحي اسم هذه المدرسة بأنها تحصر اهتمامها على شكل النص الأدبى وليس على محتواه، لذا يجب أن نعرف أن هذا الاسم يفرضه النقاد المعادون على أفراد هذه الجماعة، وقد قبلته الجماعة كنوع من التحدى. تكونت الشكلية الروسية من مجموعتين لكل منهما ميولهما النظريتهما هدفهما المختلفة، ففرداء الجماعة لم يروا أنفسهم وحدة منسجمة ومتجانسة مما أدى إلى هجوم كل منهم على الآخر، لقد اعتبرت الشكلية نوعاً من الديالوج المستمر، تطور ذاتها

نظرية تحدد المعنى لتخبرك كيف تعثر عليه أو هو «التمزيق الدقيق لقوى الدلالة للصراع فى النص» حسب تعريفات منظري التحكيك، وهم لا يهدفون إلى إنتاج تفسيرات للنصوص بل إلى فحص الطريقة التى يقرأ بها القراء، كما أنهم يفترضون أن هذه القراءة تتعامل مع خطاب خاص فى النص، وهذا ما يضمن قدرتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية التى نعالج بها معنى النص ولأن اللغة والأيدىولوجيا أكبر من النص ذاته الذى عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة التى قد تكون متناقضة فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملاً وغير ملتبس، وهكذا يمكن أن نقول أن كل النصوى تحصى على عناصر تمزيق أو فجوات تسمح بقراءات هامشية تضع المعنى الواضح موضع التساؤل، وفى رأى نويدا فإن المعنى مؤجل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة ويجب دائماً الوصول إليه، ولكن ذلك لا يحدث أبداً. وعندما يقدم المؤلف تطبيقاً عملياً للتحكيك على نص شعرى فإن هذا التطبيق لا يكتفى بالتحكيك

فرضيتين أساسيتين، الأولى فرضية التماس حيث يُفترض أن مؤلف النص يتماس مع أعمال مؤلف آخر سواء كان سابقاً عليه أو معاصراً له ، أما الفرضية الثانية فهي تقسيم الأدب إلى عصور، وقد اهتمت التاريخية بوضع النص في سياقه كجزء من حياة الكاتب الذي تراه النظرية فرداً له خصوصية يترك الحياة بعمق وتعقيد أكثر مما يتركها معظم البشر، وبالتالي فلا بد أن يقرأ العمل الأدبي كوثيقة بيوجرافية، وتمثل الصعوبة الأساسية التي تواجه التاريخية القديمة في الربط غير المبرر الذي تقيمه بين النص الأدبي وسياقه. أما بخصوص مقاربات الأدب الماركسية فهي تهتم بفحص النص في علاقته بالأحوال التاريخية التي انبثق عنها باعتبار الأدب جزءاً من البنية للفوقية بما تشمل من مؤسسات اجتماعية، وتطلق هذه المقاربات من الإيمان بأن للأدب قدرة على تحويل المجتمع لأن القارئ يمد إنتاج أيديولوجيا

القاعدة الاجتماعية ومن ثم يكون قادراً على تغييرها.

للشعر والنوع: لنظرية الأدب الأنثوية مفهومها حول الشعر والأدب كحامل لخصائص النوع، إذ إن هويتنا الاجتماعية كالأنوثة والذكورة، والاختساب المتباين للقدرات، والتميز الناتج عن هذه الهويات، كل هذه الأشياء تشكل كتابة وقرأة النصوص، ولأنك أن هذا التناول كان جديداً، فالتقليدي كان يؤكد على تصوير الأدب بطبيعته الإنسانية الشاملة، ويرى النقاد الجسد أن النص يحمل خصائصه تسمو على النوع، أما نظريات كاشكلية والبنيسوية والتفكيكية فقد كانت ترى الكتاب والقراء على أساس اللغة والأيديولوجيا والطبقة. ويعد نضال مريو من جانب المرأة لانتزاع حقوقها الطبيعية حدث في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات أن بدأت للنساء الكلام عن النوع وعلاقته بالقوة والنشاط الجنسي،

وقد هذا إلى علاقته بالنص وتقوم مختلف مدارس النظرية الأنثوية على تأكيد أن مفهوم الأنوثة والذكورة بنائاً ثقافياً ، ويصعد تحليل النصوص فإن الأنثوية ترى أن اللغة تشكل الواقع الإنساني، كما أن الثقافة تطبع باللغة الهويات الاجتماعية والجنسية في أجساد الأفراد البيولوجيين، وقد اهتمت الأنثوية بوصف طبيعة الكتابة أو المنهج النقدي مثلاً في أربعة أنواع: النوع الأول هو التفكيك، والثاني هو الصمت المسموع أي قرأة ما بين السطور للبحث عن رغبات العقل التي لا يمكن الإفصاح عنها، والثالث هو الاستماع إلى المرأة عن طريق تجسيد العناصر الأنثوية في النص وتصويرها ثم بعد ذلك القراءة التي توضح الروابط بين بنية النص الشكلية وفهمه الأساسي. وقد اهتم المؤلف كتابه بالحديث عن بعض نقاط الضعف التي تواجهها النظريات الست، وكذلك مميزات كل نظرية .

حول محور فرانكفونية

٤ - من الواضح أن تاريخي ١٩٠١ و ١٩٤٧ في ص ١٠٠ هما تاريخا ميلاد روافة فولان يكن لا تاريخا كتابة قصصية، وهو خطأ في التوزيع غير مناسب، فسأله في ذلك شأن عدد من أخطاء الطباعة . غير الهيئة أحيانا . في عدد من النصوص للنشرة.

٥ - مقال عامل صبحي تكلا عن جورج حنين يرد فيه عدد من مقالات جورج حنين في مجلة «التطور» العربية، مترجمة عن الفرنسية وليس رجوعا إلى الأصول العربية: مثال ذلك عنوان «في الطريق إلى سياسة بناء» الذي هو في الأصل، في سبيل سياسة إنشائية، وعنوان «مصرق الزاهل» الذي هو في الأصل «اختراق المراحل» كما يحدث خداع بصري لتكلا . على ما يبدو . فيكتب عنوان ديوان جورج حنين الأول هكذا : «هذيان الجوده» بينما هو «لا ميراث الجوده».

يمتصروا أنفسهم فرنسيين، ناهيك عن فرنسيين يلقون تحت علم دولة، بينما نجد بينهم فوضويين أعداء لكل دولة والدولة من حيث هي دولة، مثال ذلك جورج حنين، كما نجد بينهم خلفاء (بالمعنى الأصلي للمصطلح) يمانون كل انفراس، مثال ذلك إدمون جابيس.

٢ - تشير د. رجاء ياقوت في مقالها عن أحمد راسم إلى أنه قد تزجج من الأنسة إنجي السلطون، وكان يجب عليها أن توضح أن الأخيرة هي خالة الفنانة الشهيرة سميتها، حتى لا يحدث لبس لدى القارئ.

٣ - لم تصمن د. رجاء ياقوت نقل أسماء عدد من شخصيات قصة البعير الصبيري «قتل الحلاق زوجته» مثال ذلك «شفتوره» الذي هو «شفتوره»، ومثال ذلك أيضا «ماروسي» الذي هو «ماروسي»

ومن جهة أخرى، لم أفهم لماذا ترجمت الحوار بالفصحى دون العامية المصرية.

أمر كثيرة تستحق التعليق في محور إبداع الفلاس عن الكتاب المصريين الذين كتبوا أو يكتبون بالفرنسية والذي مهد له الأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي بانفتاحية تأثير من جديد مسائل كمسألة مغزى حملة يونانبارت على مصر (١٩٧٨) . ١٨٠١) ولقي شكلت مظهراً من مظاهر التوسع الأوروبي في الشرق، الذي زاد من حدة احتدام الصراع بين الثورة والثورة المضادة في أوروبا، وكمسألة مكانة الإبداع المصري المكتوب بالفرنسية في تاريخ الثقافة المصرية الحديثة والمعاصرة.

بديهي أنه لا يمكن تناول هذه الأمور المهمة في تعليق سريع كهذا، وإذا فسوف اقتصر الآن على إبداء عدد من الملاحظات خارج هذه الأمور الخلافية الكبرى :

١ - لم يكن من المناسب بالمرّة ظهور علم فرنسا على غلاف العدد، خاصة وأنها بإزاء كتاب يكتبون بالفرنسية دون أن

● فيما يتعلق بالغلاف لابد أن نوضح هنا أنه كلن إجتهداً تشكيلياً من المشرقة الفنية وحدها، ولم تكن تلخص به أن يكون شعاراً لدولة ما، وإنما كان مجرد إبداع أو رمز عام يشير إلى الفرنكفونية، وأيست لهذا الغلاف أية دلالة خاصة .

شعراء المهرجان ومهرجوه فى مهرجان القاهرة للإبداع الشعري

لقد اتضح للجميع أن هذه المجاملات تركزت فى الأسماء الكثيرة التى زحمت برنامج المهرجان لشعراء هم فى حقيقة الأمر صحفيون بداية من محبى الدين اللاذقاني فما دون، ولا يخفى على أحد أن مجاملة هؤلاء الشعراء الصحفيين تتم دائماً على حساب الشعراء الحقيقيين، فضلاً عن أنها تكشف عن خوف من الصحافة شديد، لا يصح أن يصدر عن مسئولين كبار عن الشفافة، لأنه فى النهاية لا يعكس إلا الحرص على المناصب والكراسي أكثر من الحرص على نزاهة العمل الثقافي نفسه.

إن هذا الذعر غير المبرر من الصحافة، لا يمكن أن يستقيم مع العمل الجاد الواثق؛ وإنه لكفيل بأن يفسد أى حدث ثقافى مهما كبر شأنه، وعسى أن يكون فى ذلك درس يستغاد منه فى الأنشطة القادمة



ملصق المهرجان

للأسف. راوا أن الشعر كصهباء ابى نواس، لا سبيل إلى تقديره وإكرامه إلا بإهانتته فالأ نوه حتى يهينوه؛ وأنا أقصد أمين المجلس الأعلى للثقافة متضامناً مع أعضاء لجنة الشعر بالجلس، فهم جميعاً مسئولون عما شاب المؤتمر من مجاملات مكشوفة وفوضى عارمة، خاصة فى الأمسيات الأخيرة، التى اختلط فيها الشعراء بالمهرجين.

لا يختلف أهد على أن مهرجان القاهرة للإبداع الشعري الذى انعقد فى الفترة من الثالث والعشرين إلى السابع والعشرين من نوفمبر الماضى، كان حدثاً ثقافياً كبيراً باعتبار من شارك فيه من الشعراء الكبار المشهورين على مستوى العالم العربى، مع غيرهم من الشعراء المصريين والعرب المشهود لهم بالتميز والحضور الفعال على خريطة الشعر العربى المعاصر، ولو أننا جمعنا أسماء هؤلاء إلى أسماء أولئك، لوجدنا أن هذا المهرجان قد انفرذ بمشاركة نخبة من أبرز الشعراء قل أن تجتمع فى مهرجان عربى واحد. هذا بالإضافة إلى مجموعة النقاد البارزين والباحثين المتخصصين فى قضايا الشعر.

وقد كان يمكن لمؤتمر شعري عربى جامع كهذا، أن يحرز نجاحاً مدوياً ويترك أثراً حقيقياً لو أن القائمين على تنظيمه أخلصوا العمل لوجه الشعر، غير أنهم -

كرم مطاوع . . الفنان الكبير الذى رحل

فى تعامله الفريد من نوعه شكلا ومضمونا مع المسرح ككل باعتباره ظاهرة فكرية وكظاهرة اجتماعية وشعارا سياسيا ورؤية جمالية. لذلك كله تتخلق المعادلة المسرحية لديه من مفردات مسرحية شتى؛ لا يكون فيها النص المسرحى أهم مصادرها؛ بل مفردة من مفردات عديدة، تشكل بقرينته الإبداعية مع غيرها من المفردات كيانا مسرحيا متكاملا.

ولعلى لم أخطئ مقصدي عندما قلت إن كرم مطاوع هو مصلح مسرحى Refor ma Tou بكل ما يعنيه هذا المصطلح، فهو يقف بجوار المصلحين المسرحيين الرواد الأوائل:

عدد متميز من العروض المسرحية فحسب، ولا بمبدع مسرحى عبقري، بل كان مع كل ذلك صاحب رؤى مسرحية مستنيرة، يتضمنها كل عرض مسرحى على حدة، يشارك برعبه فى خلق وعى مسرحى مستنير. لقد أضافت رؤاه المسرحية الخبرة ثل الخبرة والتجربة تتبعها التجربة إلى الحركة المسرحية المصرية والعربية، حتى تراكمت هذه التجارب وهذه الخبرات لتشارك فى تشييد المشروع الثقافى القومى بداية من الستينات مرورا بالسبعينات وصولاً إلى التسعينات.

يتحقق تفرد هذا المخرج القدير

لم يكن كرم مطاوع بالنسبة لى مخرجاً مسرحياً موهوباً أو مثلاً عبقرياً، أو حتى أستاذاً أكاديمياً متمكناً؛ صاحب منهج متميز، بل كان كل ذلك معاً. والأهم من ذلك كله أن كرم مطاوع كان - يقينا - مصلحاً مسرحياً كبيراً.

فى الستينات كان فناننا القدير كالحصان الأسود؛ يؤكد بسرعه وجموحه للعالم كله مرعبته الفذة وقدراته ومهاراته، متجاوزاً فى ذلك جيله، مرهصاً بفن يتمدى أطر إبداعات الأجيال التى تجى من بعده.

لم يكن كرم مطاوع صاحب

تمنحه الفكر الخالص،
والشعار المستدير، والمتعة
الجمالية.

فى مسرح كرم مطاوع
يعزف الفضاء المسرحى
نغمته، فيشكل معزوفة من
الفن الخالص. فى مسرحه
يموت مهندس الديكور بكل
مووره الفنى واللغوى، بكل
ما يحيط به من قيود تضع
العمل المسرحى فى أحبولة
الديكورات الداخلية،
الواقعية منها والفوتوغرافية
التي تزيين الواقع، وتقوم
بتأويل الزمان المكان تأويلاً
حرفياً، وحياءاً فى الوقت

نفسه «السينوغراف» الذي يحل
محل مهندس الديكور فيشكل فضاءه
المسرحى، ويشيد فيه عماره
المسرحى، ويدخل مظهر جزءاً من كل
فى اللعبة المسرحية ملهماً
ومستلهاً، باعاً ومبدعاً.

لم يحقق فناننا الكبير هذا فى
مسرحه فقط بل تغيرت وظيفته
كذلك، لتتوالى بعد ذلك التغيرات
المؤثرة فى تشكيل العرض المسرحى
الحديث، وتضعه فى معيار جديد،
وأعنى به - على سبيل المثال



الكبير تلك العلاقة الديالكتيكية
القائمة ما بين عناصره المسرحية
الثلاث: الكلمة (النص - الرسالة -
الدلالة - الشعار - الرمز) عبر مؤدٍ
(ممثل) متكاملة أدواته، لملتق (متفرج
يستقبل الرسالة). وفقاً لأضلاع هذا
المثلث يبحث الفنان مطاوع منذ
البداية عن وحدة تصل ما بين هذه
الأضلاع. يمثل هذا المثلث جسداً
مسرحياً ينبض بحيوات تتصارع
وتتشاكل، مرسله إشارات ودلالاتها
وعلامتها إلى متفرجها المسرحى كى

يعقوب صنوع وعزيز
عيد وجورج أبيض و
يوسف وهبى وغيرهم.
فقد كان هؤلاء يمثلون ملامح
مسرحنا المصرى وبداياته
الأولى، أما كرم مطاوع
فيمثل بجوار نفر قليل من
مخرجينا الأفاضل : فتوح
نشاطى - عبدالرحيم
الزرقانى - نبيل الألفى -
حمدى غيث - كمال يس -
سعد أردش - جلال
الشرقاوى - أحمد
عبدالحليم - كمال عيد -
أنور رستم - أحمد زكى -
حسين جمعه وغيرهم.

يمثل من بين هؤلاء رائداً كبيراً
شامخاً عالى القامة فى استنفادته
من انجازات المسرح العالى من
جهة، واكتشاف تراثنا المسرحى
الأبى واستعارة روحه الكاشفة، من
الجهة الأخرى. فضلاً عن إثرائه
لفردات اللغة المسرحية، بإعادة
تأويلها وتفسيرها، وريطها بالمتلقى
فى علاقة حميمية، واكتشاف
جمالياتها الكامنة.

كان المسرح - فى جوهره - يمثل
لخرجنا الراحل ومصلحنا المسرحى

لا الحصر - الممثل. فلم تنحصر وظيفة في التعبير الشكلي العرفي للصور الممثل، بل غدا إبداعه إبداعاً وولوجاً في ذات الشخصية المؤداء، وعلاقتها بهذا الفضاء بمينته، ومكانتها به. لذلك لم يعد الممثل في مسرح مطاوع مجرد موصل أو رسول حيادي، أوحى مؤدياً على أفضل الأحوال، بل غدا مبدعاً مشكلاً، يصيغ مكانه ويخلق زمانه ويتحدى جسده، وحركته، وإيماءاته، من أجل النفاذ إلى الحقيقة المطلقة المجردة.

لم يتعامل مع الإضاءة والذى والموسيقى والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) باعتبارها أدوات تستكمل سياق المشهد المسرحي، أو تترجم الحدث أو تفسره، بل أمست هذه المفردات جميعها علامات استدلالية، ورموزاً دالة، واستعارات لغوية وتوظف جميعاً لإبداعها الذي يضاف إلى رصيد الرؤية المسرحية المتكاملة. أما رسالة العمل المسرحي وشعاره، فلم يمثل لديه - خاصة في فترة نزوح مسرحه - مجرد شعار مباشر أو رسالة أخلاقية تربوية، بل قيمة فكرية متكاملة في نضوجها الفني والجمالي، تسعى بأن تضعنا

نحن كمتفرجين في هم إنساني شمولي يحتضن همنا الحيائي اليومي.

لذلك كله كان كرم مطاوع مصلحاً مسرحياً كبيراً لا يقل أهمية في إنجازاته المسرحية عن بيتر بروك الانجليزى وشكسبير الألماني وفأيدا في بولندا وغيرهم. استطاع أن يعيد تفكير الممثل في لغته المسرحية، فيفكر في كيانه التخيلي وإبداعه الداخلي عندما كان ينظر بعين إلى إنجازات المصلح المسرحي الروسي ستانيسلافسكى، وينظر بالعين الأخرى إلى خطوة تالية من فنون الأداء التمثيلي عند إيليا كازان (الأمريكي)، ولي سقراسبورج وجرتوفسكى وغيرهم من أصحاب اتجاهات المسرح المعاصر.

ورغم كل ما استفاده سواء في بعثته لدراسة الإخراج بالأكاديمية الإيطالية لمدة ست سنوات، ورغم كل ما شاهده من الإتجازات المسرحية العالمية، ومحاولة قراستها وتأويلها، إلا أن كرم مطاوع كان مصرياً حتى النخاع، لم يفقد روحه الشغوفة العاشقة المتعطشة لكل ما هو مصري.

قدم أول عرض مسرحي له «يرما» للشاعر الأسباني «لوركا» عام ١٩٦٣، وكنا نشعر أن لوركا قد سطر بقلبه روح يرما وأحداثها وكأنه نسج مصائر شخصياتها ونحتها في روح مصر. وكان يرما الحالة بالعشق والخصوبة والإنجاب ترمز إلى أرض مصر.

وعندما قدم «فرافير، يوسف إدريس» عام ١٩٦٤، كان تناوله لهذا العرض المسرحي يعد - في زمنه - ثورة في اكتشاف لغة المشهد المسرحي، ثورة في كافة مستويات الطرح الفني وتأويله : التشكيل الجيد للفضاء المسرحي الذي بدا واضحاً أنه فضاء كوني يدور فيه الفرغور في دائرة سيده، وليس السيد يقارر على انفصاله عن الحلقة التي تحيط به وتدر حوله، وهي حلقة الفرغور. الخصيصة الجديدة لهذا العرض هي إعادة تشكيل صالة المتفرجين، بهدف إقامة علاقة وطيدة وحميمة ما بين المتلقي (المتفرج) والمؤدي (الممثل).

لقد استطاع كرم مطاوع أن يخلق عبر هذا العرض البالغ في فلسفته الفريدة للتناول، أبجديات لغة

مسرحية جديدة فى زمنه، كنا نحن طلاب علم نشاهدها فى مسرحنا القومى، وكنت واحداً من أولئك الذين تتلمذوا على يد كرم مطاوع قبل أن يدرس فى معهدنا الأكاديمى. كانت أعماله المسرحية مصادر ثرية لأعمالنا، نتعلم منها فى صمت، وأشعر بفيرة فنان ناشئ، فى مواجهة فنان كبير من طراز كرم مطاوع فى قدرته أن يحيل العمل المسرحى إلى مسحر خلاب، وفكر ثاقب، وفن خالص.

عندئذٍ تعرفت على قدرات كرم مطاوع وموهبته الخصبة، كمخرج / ماسترود يقود معزوفة لفنانين مسرحيين يحيلهم بعصاه السحرية إلى ممثلين عياقرة فى مسرحية «الفرافير» وهما توفيق الدقن (السيد) وعبد السلام محمد (الفرغور) ومعهما الفنان الكبير عبد الرحمن أبو زهرة. كانت معزوفة فى الأداء التمثيلى القاتم، فى ثورته على خلق علاقة جديدة بين فنون الأداء الشعبى والتى كان يتبناها آنذاك كعوة لمسرح السامر وفنون الارتجال والكوميديا الشعبية. يجمع يوسف إدريس كل هذا فى عقد لا تنفرط حياته، فيخلق المخرج

منها تظاهرة مسرحية جديدة، ويستخلص منها منهجاً جديداً فى كيفية استفادة الممثل المسرحى المصرى من نضائيه التراثية وموروثاته الشعبية فيما يخص فن الأداء التمثيلى الجديد، التى يضيفها إلى مخزونه الفنى عندما يؤدى. هذا من جانب ومن الجانب الآخر، كيف يمكن الاستفادة من الفضاء المسرحى وصياغته مسرحياً، ليصبح على شكل سيرك مسرحى يوحد فيه كرم مطاوع من خشبة المسرح وصالة المتفرجين فى كيان متوحد لا يتجزأ.

وقد تكون هذه الإنجازات خبزنا اليومى فى لغتنا المسرحية اليوم، لكنها آنذاك كانت تعد إنجازاً من الإنجازات الجديدة لتطوير لغة المسرح وفنه خطوات قافزة تدفع الحركة المسرحية إلى الأمام.

إننا نشاهد كل عمل مسرحى على حدة من أعماله بمثابة مشروع مسرحى يضيف إلى المشروعات المسرحية الأخرى إنجازاً ثقافياً، تنويرياً جديداً. عندما قدم مشروعه التنويرى «أثر الله» لشاعرنا المسرحى الكبير عبد الرحمن

الشرقاوى - من بطولة الفنان الراحل - فارس المسرح عبدالله غيث فى دور «الحسين»، تلف الرقابة الدينية ضد عرض هذه التجربة المسرحية الفذة ولو أنها قدمت للمسرح المصرى والعربى لقمت خدمات فنية جلية، من بينها حرص كرم مطاوع الكبير على استنبات شخصيات فى تراثنا المسرحى المعاصر تخرج عن زيهما التاريخى لتظل علينا بوجوهها فى عصرنا، نسترشد بها، ونستفكر من خلالها الهم، وتوقظ فينا الحمية وشجاعة الرأى، حيث تموت الكلمة وتضيق رسالتها. لكن هذه المسرحية ويجارها مسرحيات أخرى كانت النوع الحقيقى للبحث عن أبطالنا القوميين. إنهم يمثلون لنا شخصاً درامياً ساخنة، تبعث على التفكير والتحرك. من هذا المنطلق سنجد فى الحسين «هاملت» وفى الفتى مهرا «أورست» وفى فرافير يوسف إدريس مسرح بيراند يللو.

لقد عرفنا بفضل فناننا الكبير على هويتنا المسرحية واستقلالنا الفكرى التابع من أرضنا.

ولعل أهم خصيصة أضافها كرم لنا كمخرجين مسرحيين أنه

استطاع بطريقته أن يؤكد العلاقة بين المؤلف والمخرج للمسرحي؛ هذه العلاقة المعقدة شديدة التركيب. لقد مهد لنا كرم في أعماله ظهور هذه القضية المثارة آنذاك، وهي قضية أن يكون المخرج المسرحي مؤلفاً ثانياً للمعرض. شغلت هذه القضية الفنية الساحة للتقنية والمسرحية آنذاك واحتلت المكانة الأولى. ولم تكن بمعزل عن قضايا فنية أخرى.

لقد حدثت معارك حامية الوطيس ما بين الجبهتين:

المؤلف المسرحي من جانب والمخرج المسرحي من جانب آخر، كل يدافع عن كيانه وقيمته الفنية والأدبية بالتمرض أحياناً للآخر، والمساس به أحياناً أخرى.

ورغم أن المصطلح المسرحي الإنجليزي جوردون كروج هو أول من أثار هذه الصيغة في أوائل هذا القرن باعتبار أن هذا النص المسرحي هو مقروءة من مقروءات العرض المسرحي وليس أهمها، إلا أن كرم مطاوع في أعماله المسرحية المتخوذة عن أعمال الكتاب المسرحيين المصريين قد نجح في أن يصنع منها مادة مسرحية جديدة،

تتوافق رؤيته كمخرج، وبهذا أصبح المخرج «المؤلف الثاني» للمعرض.

أدخل هذا المصطلح الجديد تكويناً ونسيجاً جديدين لصياغة العرض المسرحي. وكانت الآثار المترتبة عن ذلك أن خرج للعمل عن محدوديته وكونه مسرحية «Per-Play» أو «formance» ليمتص المخرج ما يفعله حيوات نابضة داخل عروضه المسرحية.

لقد وصل إبداع المخرج إلى هذا القدر من الحرية في أن أصبح «مؤلفاً ثانياً» بكل ما يعنيه هذا المصطلح الجديد. بل اقتحم هذا الفنان وأبناء جيله معارك ضارية مع مؤلفي المسرح، وغدت أعماله المسرحية شواهد ثابتة على عصر جديد، يدخل فيه فن الإخراج المسرحي من مرحلة الترجمة والتبعية إلى مرحلة الإبداع الخاص. بعد أن كان واقعاً فنياً فوتوغرافياً يلوث وراء تقليد الواقع الحياتي.

بداية من «الفراقير» وحسن ونعمية» و«الوافد» و«أجا منون» مروراً ب«الفتى مهران» و«ثر الله» و«زواج على ورقة طلاق» و«إيزيس»

وصولاً «لديوان البقر» الذي قدمه مركز الهنجر للفنون عام ١٩٩٦. قبل موته بشهور، نكتشف أن كرم مطاوع لا يقدم أعمالاً مسرحيةً بمعينها، بقدر ما يرسم علامات هامة في تاريخ المسرح عامة وفنون الإخراج المسرحي خاصة.

إلا أن الذين يمرضون كسرم مطاوع مبدعاً مسرحياً مخرجاً، مؤلفاً ثانياً لمعرضه، يعرفونه كذلك أستاذاً أكاديمياً عندما يشرف على طلبته وحواريه في مشاريعهم داخل قسم التمثيل والإخراج والدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون المسرحية. عرضاً عن حرمانه تقديم إبداعاته المسرحية في مسارح الدولة. لقد أحال مشاهد الطلبة ومشاريعهم، التي تؤكد لها روح الهواية، إلى أعمال مسرحية صغيرة أو كبيرة تتسم بتقنياتها للعالية ومهاراتها الإبداعية الجديدة يقتحم بها مع طلبته للدارسين عالم الاحتراف بفضل مشاريع يقومونها من الألب المسرحي المصري والعربي والعالمي تحت إشرافه. كانت دروساً هامة في فنون التمثيل والإخراج والسينوغرافيا.

كإبطال مسرحياته جميعهم حاملا رسالة الكلمة، والرؤية المسرحية البشرة بمستقبل جديد. وكان مثل «دونكيشوت» يحمل سيغا يحارب به أسوار التفاف الاجتماعي، ومناخ التعادليات النفعية كان يحارب بسيف إبداعاته كل هذه المخاطر الجسيمة. ويقف أمامها بالمرصاد.

لكن المسألة الحقيقية أن كرم مطاوع قد تناسى في نهاية الأمر أنه مجرد «دونكيشوت» مثالي رومانتيكي، يضرب بسيفه «طواحين الهواء» التي لم تنته معركته معها وهو حي.. ولا تزال حتى اليوم بعد موته تدور دوراتها الأدبية، منتظرة انكسار ذاك القاتم. الآخر ..

هنا، عبد الفتاح

وتتوه. نحتاج من إصدارات هيئات النشر ومؤسساتها وفي مقدمتها إصدارات أكاديمية الفنون، أن تختار عددا من الباحثين (نقاداً - مخرجين - سينوغراف) ليسطروا دراسات أكاديمية متخصصة حول مسرح كرم مطاوع، باعتباره مشروعاً من أهم المشروعات الثقافية في حركة التنوير الفكري والثقافي المسرحي المصري في النصف الثاني من القرن العشرين.

عندئذ لن يموت كرم مطاوع لأن تجربته ستستفيد منها الأجيال القادمة، فيتواصل فننا وفنهم مع فنه الذي نحن في أمس الحاجة إليه.

إن كرم مطاوع كان «مهرلزه» في بفاعه عن مبادئه، بل كان

يحيا كرم مطاوع فيما بيننا رغم موته المادي، ذلك لأن روحه الإبداعية تهيمن على كل عمل يتسم بمسحته الجديدة، وكل إبداع يولد هو استفادة من تأثيراته ونفوه. ويموت كرم مطاوع موتاً حقيقياً إن تركناه يضيع سدى من بين أيدينا. فنحن في حاجة ملحة إلى معرفة حقيقية وأعية لفن كرم مطاوع. ولا يمكن لنا أن نفتخر من منابيه فنه، إلا إذا استطلعنا دراسته علمياً وأكاديمياً، فتتعرف عليه عبر ظاهرة مسرح الرواد الأوائل وعلى رأسهم الفنان الكبير كرم مطاوع.

نحن في حاجة إلى مساحة من الوقت للتوقف والتأمل في هذا المسرحي الرائد المسرحي الكبير قبل أن تضعف ذاكرتنا القومية



مهرجان القاهرة السينمائي الدولي والاحتفال بمئوية السينما المصرية

أفلام: - «فنانير» ١٩٤٠ و «الزوجة
١٣، ١٩٦٢، و «انتبهوا أيها
السادة» ١٩٨٥ في نهاية قائمة
الأفلام المائة. وقد نشر المهرجان هذه
القائمة في افتتاحية الكتاب الهام
الذي أصدره بعنوان «مصر - مائة
سنة سينما» إعداد وتقديم (أحمد
رافت بهجت» في ٤٢١ صفحة من
القطع الكبير، وفي ليلة الافتتاح تم
تقديم أعضاء لجنتي التحكيم العامة
ومسابقة نجيب محفوظ وعرض فيلم
تسجيلي بعنوان «رحلة حب» إخراج
محمود سامي عطا الله والذي
يستعرض تاريخ السينما المصرية
بشكل سريع، ثم عرض فيلم الافتتاح
«اليوم الثامن» فرنسا - ١٩٩٥ من



ملصق المهرجان

١٩٢٩ على أعلى المستويات
الاستفتاء... يتلوه فيلما «الأرض»
١٩٧٠، و «المومياء» ١٩٧٥، وجاءت

شهدت القاهرة احتفالية
سينمائية دولية كبيرة وهامة في
الفترة من ٢ حتى ١٥ ديسمبر
١٩٩٦ بانمقاد الدورة العشرين
لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي -
الذي جاء مواكبًا لمروء مائة عام على
دخول فن السينما إلى مصر في
نوفمبر ١٨٩٦ - وفي احتفال
المهرجان بهذه المناسبة التاريخية
أجرى استفتاء بين مائة وخمسين
ناقدًا وسينمائيًا لاختيار أحسن مائة
فيلم في تاريخ السينما المصرية منذ
ميلادها في بداية العشرينيات بفيلم
«في بلاد توت عنخ آمون» ١٩٢٣
وحتى آخر فيلم تم إنتاجه عام
١٩٩٥. وقد حصل فيلم «العزيمة»



- صمت للدلع - كندا ١٩٩٦

(أرتورو ريشتين)، و «زقاق المدق» ١٩٩٤ من إخراج (جورجي فونز). وهما من المكسيك، أما أنريبيان فقد قدمت رواية «الص والكلاب» بعنوان «اعتسراف» ١٩٩٦ من إخراج (اسماعيل أكيف)، وقد عرضت كل هذه الأفلام (حوالي ٢٠٠ فيلم) على مدى أسبوعى المهرجان فى ثلاث عشرة دار عرض سينمائى فى القاهرة، وفى (١٣٦٠) عرضاً، بالإضافة إلى ما تلى عرض شاهداها النقاد والصحفيون وأعضاء النقابات الفنية وطلبة أكاديمية الفنون.

وعلى مدى أيام المهرجان شارك مركز الهناجر للفنون ومكتبة القاهرة الكبرى ببرنامج ثقافى يعتمد على الدراسات والوثائق.. حيث قدم مركز الهناجر بانوراما للسينما المصرية للتعريف بها فى احتفالياتها



- من افلام المسابقة العامة

الماضى، وأفلام شاركت فى القسم الإعلامى، وأفلام المخرج التشيكي (ياروسيل ايرليش) الذى كرمه المهرجان فى ليلة الشتام، وكذا للمخرج المجرى (زولت كوفاكس)، والألمانية (لينا فرتمولر)، والمخرج الروسى (نيكييتا ميخايليفوف)، وهى الليلة نفسها التى عرض فيها فيلم الشتام «بيكاسو».. المبدع و«الحطم» امريكا - ١٩٩١ من إخراج (جيمس ليفسورى).. كذلك قدم المهرجان بانوراما للسينما المجرية، والسينما الأمريكية المستقلة، والسينما الأمريكية، والسينما الهولندية فى الثمانينيات والتسعينيات، وفيلمين عن العرب فى فرنسا، وثلاثة أفلام ملخوطة عن روايات لنجيب محفوظ هى «بدلية ونهاية» ١٩٩٢ من إخراج



- كنيسة القديس نيكولاس - ألمانيا ١٩٩٥

إخراج (جاكوفان فورميل). وعلى مدى أيام المهرجان الأربعة عشرة صدرت عشرة أعداد من مجلة المهرجان (بانوراما) باللغتين العربية والإنجليزية لتواكب أحداث تلك الاحتفالية، وتستعرض الأفلام والضيوف المشاركين.. بالإضافة إلى الكatalog السينمائى الضخم (٢٢٨ صفحة) بالعربية والإنجليزية.. الذى يضم كل الأفلام المشاركة فى المهرجان [٢٠٠ فيلم].. سواء تلك التى تشارك فى المسابقة العامة وعددها ثمانية عشر فيلماً من خمس عشرة دولة، أو مسابقة نجيب محفوظ، التى يتنافس فيها ثلاثة عشر فيلماً من اثنتى عشرة دولة، وكذا الأفلام المروضة خارج المسابقة، وأفلام مهرجان المهرجانات الذى يضم عدداً كبيراً من الأفلام التى حازت على جوائز فى العام



- زقاق اللق - للكسيك ١٩٩٤.



- بداية ونهية - للكسيك ١٩٩٣

عرض فيلم تسجيلي بهذا العنوان، ونودة (السينما الهولندية بين الثمانينيات والتسعينيات) وعرض الفيلم الهولندي «اختفاء» (جورج شلويزر)، و (النودة الكبرى عن السينما الإيطالية والعالم العربي)، ونودة (السينما العربية المهاجرة في فرنسا) وعرض الفيلم التونسي الفرنسي «باي... باي» (الكريم نويدي)، ونودة (مستقبل السينما العربية) و (بدايات السينما الأمريكية) و (مستودق أفلام الجنوب) عن السينما الفرنسية وبمشاركة خبراء فرنسيين..

كما قدمت مكتبة القاهرة الكبرى عددا من الندوات والعروض السينمائية فعرضت (أفلام لومبير

١٩٩٦ - كما عرضت أيضا أفلام بدايات السينما الأمريكية (ايسون.. لوبين وآخرين)، والفيلم الأمريكي «أم كلثوم» إخراج ميشال جولدمان - كما كرم مركز الهناجر المخرج الأسباني (فيست اراند) لعرض فيلمه «الهروب» والمخرج التشيكي ياروميل بيريش) وعرض فيلمه «النكتة» و (الفريد ميتشكوك) وعرض فيلمه «صديقة السعادة» وإقامة ندوة حول سينما ميتشكوك، ونودة حول السينما الأفريقية الحديثة مع عرض فيلم «عين يوتا الزرقاء» لفلورا جوميز، ونودة السينما الشيلية في الثمانينيات والتسعينيات وعرض فيلم «حطام السفينة» لميجيل ليتين، ونودة (السينما الأمريكية السوداء) مع

المنوية فعرض أفلام: «قطعة على ناره لسمير سيف»، «العزيمة» لكمال سليم، «سواق الاتوبيس» «ليلة ساخنة» لمافظ الطيب، «الفتوة» لصالح أبو سيف، «البحث عن سيد مرزوق» لداود عبد السيد، «باب الحديد» و «الأرض» ليويسف شاهين، «أيه يابنفسج» لرضوان الكاشف، «اللى والكلا» لكمال الشيخ، «شيء من الضوفة» لحسين كمال، «قليل من الحب.. كثير من العنف» لرافت الميهي، «البحر يبضحك ليده» لكامل التليوي، «المومياء» لشادي عبد السلام، «إشارة سرور» لخيري بشارة، «ناصر ٥٦» لمحمد فاضل.. والذي أعقبته ندوة حول الفيلم، ولأفلام التخرج بالمعهد العالي للسينما عام

ومحمد ملص . كما عرضت
الفيلم السويدي «أنا
فضولية» لستيج بور كمان،
والفيلم الأيرلندي «نحن
وحدها» لدنالد بلاك، وأفلام
«زقاق اللدق» لحسن الإمام،
والمكسيكي «زقاق اللدق»
لجورجي فونسي، و «بداية
ونهاية» لصالح أبو سيف
والمكسيكي «بداية ونهاية» لأرتورو
ريشثن بمناسبة الاحتفال بعيد
ميلاد نجيب محفوظ الخامس
والثمانين يومي ١١، ١٢ ديسمبر .
كما أقيمت بمكتبة القاهرة الكبرى
حوارات مع المخرجين (يوسف
شامين وتوفيق صالح)، ونشاطات
لمناقشة كتيب : «الرسائل الجامعية



فيلم حيفا «المسيرة العامة»

الطريق» لجانج سسون - ووه،
«السينما الأفريقية» لفريد بوغدير،
«تاريخ السينما المصرية» لأمجد كامل
مرسي، «رحلة شخصية عبر الأقلام
الأمريكية» إمارتن سكورسيز،
«السينما الصامتة في سوريا طهينم
حقى، «نور وظلال - نزيه الشهبندر»
لأسامة محمد وعمر أميرالاي

في مصر)، والفيلم المصري
«لوميير ثاني مرة» وفيلمى
«عن السينما المصرية»
«تحية إلى السينما المصرية»
والفيلم المصري الصامت
«المسافر الصغير» وفيلمى
«الأم في السينما المصرية»
و «الحاكمية» و «الأفلام
الكاملة» لأمجد بيومي. وعن

تاريخ السينما في العالم قُدمت
أفلام ٢٠ x ٥٠ «سينما فرنسية»
لجان لوك جودار، «مائة عام من
السينما الألمانية» لإنجار ريتز،
«تاريخ شخصى للسينما البريطانية»
لإليك بيب، و «سينما صامتة عن
نيوزيلاندا» لسام نيل، «مائة عام من
السينما اليابانية» لنانجيزا أو
شيياما «كوريا - سينما على

— مرحبا بيلن مى - الجزائر ١٩٩٦



— تلمحة - مصر ١٩٩٦



عن السينما، لجدى عيد الرحمن، «محاورات» لسمير نصري، «مذكرات محمد كريم» لمصطفى على، «أفلام الحركة في السينما المصرية» لسمير سيف، «إيقاع وموتاج الفيلم في مصر» لعادل منير، «صحافة السينما في مصر» إشراف: فريدة مرعي، «النشرات السينمائية في مصر» لناجي فوزي، وقد وصل عدد النشرات التي عُقدت في مسرح الأوبرا الصغير، ومسرح الهناجر، ومكتبة القاهرة (٦٥) ندوة، وكان قد أقيم منذ اليوم الأول للمهرجان - بجوار المسرح الصغير معرض صور وأفشيات أحسن مائة فيلم مصري ومعرض لآلات التصوير السينمائي القديمة بإشراف صندوق التنمية الثقافية - كما أقام مركز الهناجر في قاعة الفنون التشكيلية معرضاً لصور وأفشيات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في عشرين عاماً... كما قدم بالهناجر عرض بالكمبيوتر لتاريخ السينما العربية أشرف على تصميمه كمال عكاشة، ويحتوي على معلومات عن حوالي (٦٥٠٠) فنان وفنانة، وحوالي (٣٣٥٠) فيلماً روائياً

مصرياً وعربياً. و (٨٢) شركة إنتاج وتوزيع مصرية وعربية وأجنبية، و (٢٠٠٠) خدمة فنية من معامل واستديوهات وأماكن تصوير وخلافه..

وفي ليلة السبت ١٤ ديسمبر ١٩٩٦ أقيم الحفل الختامي للمهرجان بمركز المؤتمرات، وفيه أعلن المخرج (عاطف سالم) نتيجة مسابقة نجيب محفوظ للعمل الأول، وفازت بها المخرجة الفرنسية (ساندريه يسبي) عن فيلمها «هل يسقط الثلج في عيد الميلاد» وهي أيضاً كاتبة السيناريو. إنتاج فرنسي في ٩٠ دقيقة، ويدور حول فلاح في جنوب فرنسا تعاشر رجلاً متزوجاً أنجبت منه سبعة أطفال ترعاهم وحدها في ظل حياة شاقة وقاسية بينما لا يتحمل الأب مسؤولية هؤلاء الأطفال. بل ويستغلهم جميعاً في العمل بالزراعة، وتسعى الأم لأن تجعل الأشياء أقل قسوة، ويتوافق في حماية عالم أولادها بالعاطف والمحبة. كما منحت لجنة نجيب محفوظ شهادة تقدير خاصة للطفلة (ريم الحماد) عن دورها في الفيلم اللبائني

«الشيخة» لليلى عساف، والذي يدور حول الأطفال المشربين في بيروت التي خربتها الحرب. وقد شارك الفيلم المصري «القبطان» إخراج (سيد سعيد) في هذه المسابقة، ولم يفز بلية جائزة.. إلا أنه يُعد من أفضل الأفلام المصرية التي ظهرت في السنوات الأخيرة لولا التطويل في بعض أجزاءه.. إلا أنه يتميز بجوه الخاص والموضوع الهام الذي يتناوله، وبالشكل الأسطوري الذي أضفى عليه سحراً وجمالاً، وبلغته السينمائية المركبة والبلغة. ويطن رئيس لجنة التحكيم العامة السيناريست الإيطالي ومدير مهرجان فينسيا السينمائي السابق (جيان لويجي روندي) عن فوز المخرج الألماني (اندراس كلونرت) بجائزة خاصة من لجنة التحكيم عن فيلمه «خارج حدود الزمن» المانيا - ١٩٩٥ - ١٠٧ دقيقة، ويدور حول موضوع الحياة عندما تكون في حالة سكون، حتى أنها توقف الزمن نفسه، وذات يوم يأتي شخص غريب من خارج حدود الزمن يستشير الخوف والرغبة فيحدث حالة من التغير. ويفوز المخرج والسيناريست

الألماني (فرائك باير) بجائزة أفضل سيناريو عن فيلم «كنيسة القديس نيكولاس» والمأخوذ عن رواية بنفس العنوان من تأليف الروائي الألماني (أريك أويست)، والفيلم إنتاج ١٩٩٥ في ١٣٧ دقيقة، ويدور حول أسرة تعيش في مدينة لا يبرز في ألمانيا الشرقية خلال سنوات القلق والاضطراب في ألمانيا عام ١٩٨٨ والتي تفاقمت إلى مسيرات الاثنين الشهيرة في خريف ١٩٨٩، واستطاع مؤلف ومخرج الفيلم أن يخلق عملاً واقعياً شديد التأثير من خلال تلك الأحداث المأساوية قبل قيام ألمانيا الموحدة. وفاز بجائزة أحسن إخراج اليوناني [بانثليس فولجاروس] الذي اشتهر بفلامه الغنائية عن فيلم «أكروبول» - اليونان ١٩٩٥ - ١٣٠ دقيقة، وهو أيضاً الذي كتب له السيناريو.. وهو الفيلم الذي يلقي نظرة متعمقة على مسرح أكروبول للموسيقى الذي ذاع صيته فترة الخمسينيات والستينيات في أثينا باليونان، وذلك بعروضه المبهرة ومناظره الفخمة وأزيائه البانخة، وتتطلب أحداث الفيلم عتمة يقرر (برنس) أن يفصل بطة فرقة

للعجوز رغم أنها من الممثلات المتميزات لإيمانها بالخمر.. وذلك قبل وقت قليل من افتتاح أحد العروض، وعند البحث عن بيئة مناسبة لها يعثر على ممثل تخصص في أداء أدوار النساء الكوميدي حيث تتوالى المفارقات الضاحكة، ويتميز الفيلم بالبطولة الجماعية دون أن يكون هناك مجال للتسلل الدرامي..

وفي التمثيل فاز بجائزة أفضل ممثل (أبو بكر عزت) عن دوره في الفيلم المصري «المرأة والساطور» سيناريو وإخراج سميد مرزوق، ويقوم فيه بدور النصاب المفامر محمود علوان الذي يخدع ضحاياه.. إلى أن يتزوج امرأة يغشها ويسرق أسوأها ويستولى على ممتلكاتها ويحاول الاعتداء على ابنتها.. يقتله وتمزق جثته وتوزعها في أكياس من البلاستيك لتخفي جريماتها. وتفوز المثلة الألمانية (جوليا جاجر) بجائزة أفضل ممثلة عن دورها في فيلم «خارج حدود الزمن» وتؤدي شخصية الفتاة (صوفيا) العاملة في بار محطة قطار صغيرة، وتجمع ما بين براعة الطفولة وشقاوة الفتيات ونباله المشاعر. أما

جائزة لجنة التحكيم الخاصة (الهرم الفضى) فقد فاز بها الفيلم الجزائري «سلام يا ابن العم» ١٩٩٦ - ١٠٣ دقيقة للمخرج الجزائري (سزيق علوش)، والفيلم ناطق بالفرنسية ويضع كلمات قلائل بالعربية، ويدور حول ارتحال (عليو) من بلده الجزائر إلى فرنسا فينهر بروعة الحياة هناك.. حيث يلقاه ابن عمه (موك)، وكان عليه أن يلجأ إلى عدد من الحيل ليتمكن من العيش في باريس التي صارت تطرد الأجانب، ويرى بعينه ابن عمه (موك) الذي حصل على الجنسية ومارس النصب والاحتيال كي يعيش طرد أيضاً! ويفوز الفيلم المصري «تفاحة» بجائزة أحسن فيلم (الهرم الذهبي) تأليف وإخراج: رأفت الميهي، ويدور حول تقلبات الحياة التي تحدث للزوجين (زينات وحسن) حيث تعمل زينات فراشة في مكتب بإحدى الوزارات بينما يعمل حسن قطارياً، ورغم صعوبة ظروفهما المنزلية في الحي الشعبي الفقير الذي يعيشان فيه يحب الزوجان أحدهما الآخر ويعيشان في سعادة.. إلى أن يأتي اليوم الذي تدخل فيه إمرأتان

السياسى وواقع الناس فى قالب الكوميديا السوداء، ومع ان الفيلم لا يعتمد على حبكة قصصية تقليدية إلا ان هذا الشكل يحقق الصديق الفنى.. حيث تبدو فيه اللحظات الشعرية ممتزجة برؤى انتقادية لازعة تقطر مرارة وشجنا على الوضع الفلسطينى والعربى المتردى، ويجسد ذلك مشهد الختام حين تتقاطع جماعة مشيحي جنازة المرأة المعجزة التى ظلت تنتظر أولادها اللاجئين خارج الوطن ليعودوا من الشتات دون جدوى.. مع جموع المتظاهرين المرحبين برجال السلطة الفلسطينية الجديدة..

عبد الفنى داود

(نبيل) الذى اشتهر باسم حيفا - والذى ييسو للوهلة الاولى مجنونا بملابسه الرثة وقهقهاته التى تتردد اصداؤها فى معسكر اللاجئين بالقرب من غزة، وحديثه المتواصل عن قرب عودته إلى حيفا - المدينة التى يجعل اسمها.. ولكن نظرا لأنه لا يفهم تماما الطبيعة البشرية راحت نظراته تعكس حيوات ومشكلات الفلسطينيين الذين يسكنون معسكرات اللاجئين - بعد الحصول على الحكم الذاتى وقيام الدولة الفلسطينية فى غزة. ويقوم الفيلم على تفاصيل الحياة اليومية ليكشف عن التناقضات فى الحياة الفلسطينية حيث يدين فيها الواقع

حياتهما فتهددان تلك السعادة. ويعتمد هذا الفيلم على كوميديا الموقف ولا معقوليته وهو اقرب إلى الكوميديا السوداء التى تسخر من الواقع المرير، وقد ابتعد به مخرجه عن (الفانتازيا) التى قدمها فى عدة افلام سابقة. أما جائزة وزارة الثقافة المصرية وقدرها مائة الف جنيه مصرى فقد فاز بها الفيلم الفلسطينى «حيفا» وهى جائزة احسن فيلم عربى مشترك فى هذه الدورة. والفيلم من تأليف وإخراج (رشيد مشهورى) وهو من إنتاج ١٩٩٦ و بطولة (محمد بكري) وشارك فى إنتاجه عدة جهات عربية واجنبية أبرزها هولندا. ويدور حول شخصية



اكتشاف الموسيقى التي بداخلنا!

ليس هناك مثل الفن (خاصة الموسيقى) ما يمكن أن يوجد الناس، ويشعرهم بالآلفة، والطاقت الإنسانية المشتركة. فما بالنا إذا كان هؤلاء الناس، ينتمون إلى لغة واحدة، وتاريخ واحد، ولهم طموحات ومهم، تؤكد مصيرهم الواحد المشترك.

لكل هذه الاعتبارات نؤيد عقد مهرجان الموسيقى العربية سنوياً على أرض القاهرة.

لكننا في مجال موسيقانا العربية، نطمح إلى المزيد بالنسبة إلى دور الموسيقى في خلق، وتكوين الشخصية العربية.

قضية الديمقراطية، أو الإصلاح الاقتصادي، أو مكافحة الإرهاب.

ويكون الحرص على عقد هذا المهرجان سنوياً، دليلاً على فناعة بأن القضايا الموسيقية، متجددة مع مرور الوقت، ولابد من إحكام علاقة الارتباط بين الموسيقى والزمن.

ولا يمكن أن نغفل دور هذا المهرجان، في تعميق وإثراء التواصل الفني، والإنساني، بين الموسيقيين العرب. بدون هذا التواصل، تظل موسيقانا العربية، وقضاياها أسيرة إطار محدود، يمكن أن ينتهي بها إلى الجذب، أو الفتور.

تشهد القاهرة في نوفمبر من كل عام مهرجاناً ومؤتمراً للموسيقى العربية.

ترجع أهمية هذا المهرجان بصفة أساسية، إلى أنه يعد تقييداً في تصورنا عن الموسيقى بشكل خاص، وفي تصورنا عن الفن بشكل عام.

إن التفكير في جعل موسيقانا العربية موضوعاً للمناقشة الجادة، والتحليل العلمي الدقيق، من خلال عقد المؤتمر المصاحب لحفلات المهرجان، اعتراف صريح بأن الموسيقى قضية قومية، تستحق عمق التداول، مثلها في ذلك، مثل

غياب أخلاقيات الموسيقى

نحن نطمح إلى واقع يحترم في كل ممارساته إلى «أخلاقيات الموسيقى»، التي تتخضع حب الهدوء، وحسن الاستماع، وتقدير تمديدية الأصوات، وإحداث نوع من الانسجام في علاقتنا المجملة بالحياة، والناس، والطبيعة، والأشياء..

إن الإنسان الذي يذهب إلى حفلة للموسيقى العربية، ويقضى ساعتين مع الانغام والألحان (هذا مع افتراض تمتعه بأداب الاستماع إلى الموسيقى)، ثم يعود إلى حياته سالكا من التصرفات، ما يناقض القيم الجمالية الموسيقية، مثل التعصب لرأي، أو خدش خصوصيات الآخرين، إنسان بائس، متناقض، وفاقد للحس الموسيقي، ولم تغلق الحفلات، والمهرجانات، في الارتقاء بكيانه، والتهذيب من سلوكه تجاه نفسه، وتجاه الآخرين.

إن الانفصال بين الاستماع إلى الموسيقى من ناحية، والحس الموسيقي من ناحية أخرى، أو الانفصال بين الجانب المادي، والجانب المعنوي، يمكن التعبير عنه

بسيادة النمط الاستهلاكي تجاه الفنون، وتجاه الثقافة بشكل عام.

فالاستماع، والمشاهدة، و الاقتناء (الشرائط أو الأسطوانات) كلها أشكال استقبال استهلاكية. لا يكون فيها الإنسان، إلا طرفا سلبيا يقوم بعملية استهلاكية.

إنها حقا لكارثة حضارية، أن نفتق شرائط الموسيقى، وحياتنا خالية من «الموسيقية». المشكلة ليست في الموسيقى، المشكلة فيها نحن.

نحن نعتبر الموسيقى شيئا خارجيا، نقضى معه وقت الفراغ، والتسلية، وهي عند البعض المتخصص، لا تزيد عن كونها مهنة، أو حرفة.

إن هذا التصور عن الموسيقى، يجسد جزءاً من مأساة الإنسان المعاصر. فقد أصبح في علاقته بالحياة كلها، يتلقى من الخارج، ولا يعطى من الداخل.

الخييط السحري بين الذات والكون

إن جوهر الموسيقى، بل جوهر كل فن، أن الإنسان من خلال المتعة

الفنية، يكتشف ذاته الحقيقية، وأن يلعب الخيط السحري الواصل بين هذه الذات الكامنة، وبين الكون أو العالم.

إن الوحدة سواء على مستوى الذات، أو على مستوى الذات بعلاقتها مع الكون، هي السر في الابتهاج الطاغى الذي نحسه حين نشاهد عملا فنيا، أو حين نستمع إلى الموسيقى.

إن المعزوفة الموسيقية، أسعدتنا لأنها جعلتنا نكتشف الموسيقى التي بداخلنا.

هي لحظة ضوء، وكشف، ودهشة، وبهجة، وانتشاء. وهي لحظة بالنسبة لغالبية الناس، غير واعية، أو شعورية، وليس بالإمكان وصفها بدقة، أو تفسيرها. كل الذي يعرفونه، أنهم في حالة رائعة من الإقبال على الحياة.

إن هذا الإقبال على الحياة، الذي تصنعه معزوفة موسيقية، أو غنائية، غير ممكن منطقيا، إلا إذا كان معنا، أننا اقترينا أكثر، من طاقة الحياة داخلنا.

ندرك الآن خطورة الانفصال بين الجانب المادي، والجانب المعنوي، أو الانفصال بين الاستماع إلى الموسيقى وبين الحس الموسيقي.

هذا الانفصال يشكل نوعاً من «الاغتراب»، قد لا يعيه، أو يحسه الإنسان. لكنه موجود، ويمارس ضغوطه النفسية الحادة.

بالإضافة إلى الاغتراب، فإن هذا الانفصال، المبرر عن تحول الإنسان إلى مثقل ومستهلك للفن، هو شكل من أشكال الانانية.

إن استقرار، وتصلب الحس الموسيقي، هو المعين الذي لا ينضب، منه نأخذ لكي نبدع للحياة، ونقدم لها الدليل على استحقاتنا لهباتها المتنوعة.

ونحن في الوقت ذاته، نشبت لانفسنا أننا في علاقة ندية مع الكون، فهو يعطينا ونحن نعطيه.

كيف تتحول تلك اللحظة الموقته، التي «تحتاجنا عند الاستماع إلى الموسيقى، إلى لحظة ممتدة في الحياة؟ هذا هو عمل، وتأثير الحس الموسيقي المتأصل في النفوس.

إن الإبداع في الحياة، الذي يستحيل بدون الحس الموسيقي، ليس بالضرورة، موهبة خلق الأعمال الفنية، لكنه القدرة على أن نعيش الحياة بجمال وتناغم، في كل تفاصيلها، وأن نزهف السمع لصوت الحق والمثل والحرية داخلنا، و أن نقاوم ميول التعصب، والتفرقة وأن نتصالح مع أنفسنا، ومع الطبيعة. وتكون في النهاية تصرفاتنا، مغلفة بالتواضع أمام جلال الكون ورحابته، وراثته.

إن عالمنا للعاصر، يعيش ذروة الانفصال والاغتراب، وانتفا الحس الموسيقي.

عالم ضد التناغم

إنه عالم في عداوة واضح مع جماليات الفن، والقيم الموسيقية بشكل خاص، رغم انتشار مهرجانات الموسيقى، والعروض الفنية المختلفة، وحفلات الغناء في كل مكان.

إنه عالم تسيطر عليه الميول العدوانية، والتفرقة الطبقية، العنصرية، عالم ذكوري التوجه، صاخب، جشع الأهواء، أحقق الشهوات.

عالم يجهض كل تناغم ممكن بين أجزاء النفس الواحدة، وبين هذه النفس، والكون، عالم لا تطربه إلا أجراس الحروب، وصرخات المستضعفين.

والنتيجة أنه عالم تمس، يدور في حلقة جهنمية لا حل لها، من القتل والسيطرة، وسفك الدماء.

لقد فقد عالمنا المعاصر، لغة التخاطب مع انشودة الكون الأبدية. نعم، فكل شيء حولنا، يغنى، وكل شيء حولنا يعزف على أوتار سرية، لكنها تكشف نفسها، لمن أمستك التناغم، قال شكسبير: «لكل شيء إيقاع، وبناء على ذلك «أرقص له الإجابة».

إن حضور الحس الموسيقي بأخلاقياته، وجمالياته، هو الذي يتيح للفن، أن يحقق غايته المقدسة، ألا وهي الانسجام مع الحياة، والشعور على جذوره الواقعية داخل كل إنسان.

خصوصية الموسيقى

إن الفن والحياة، كيان واحد لا يتجزأ، لا نقصد بهذا ذوبان ما بينهما من اختلافات، وضياغ المذاق المميز لكل منهما.

لكننا نقصد، أنهما في عناق
أبدى لا نهائى العذاب، لا نهائى
المتعة.

الحياة تقدم للفنان أو الفنانة،
التجارب الإنسانية، العاطفية،
المتنوعة، والتي تفتح شهية الإبداع،
وتثير شهوة الخلق.

والفنانة، أو الفنان بدوره يرد
الجميل، ويعيد هذه التجارب مرة
أخرى إلى الحياة، فى أشكال
جمالية متميزة بمعاناته الشخصية،
ورؤيته فى النظر، والتفسير،
والاستمتاع، والتألم.

وكلما عظمت الفنانة، أو عظم
الفنان، كلما جاءت تجربته الذاتية
ملتزمة بتجارب الآخرين.

بدون الحس الموسيقي،
بجمالياته، وأخلاقياته، يصبح من
الصعب، استمادة الوحدة

والانسجام بين الفن والحياة. مثلما
بالدرجة نفسها، يصعب أن ينتقل
الفن من كونه تجربة وجودية، معاشة
لذات واحدة، إلى ذوات الآخرين.

إن هذه السمة المتجاوزة للفن،
هى شرط التطهر الذى قال به
أرسطو. وهو يستحيل بغياب الحس
الموسيقي إلى حركة متعثرة، مرتبكة.

إن الموسيقى لها خصوصية
ليست فى الفنون الأخرى. الموسيقى
لديها القدرة على احتواء الناس،
لأنها تمتلك الطاقة السحرية على
شغل الفراغ الداخلى، والخارجى
فى آن واحد، وذلك بعنف توهج
الشحنة الانفعالية ذاتها.

الانسجام مع إيقاع الحياة
إن التقدم فى مختلف أشكال،
لا بد له أن يستهدف خلق الإنسان

الذى يستطيع «ضبطه» إيقاع
احتياجاته وطموحاته، مع إيقاع
الحياة من حوله، حيث ينتظم الإنسان،
فى حركة تصاعدية، متناغمة،
تشرى الإنسان، والحياة على حد
سواء.

وهل «ضبطه» إيقاع النفس، مع
إيقاع الحياة، شئ آخر، غير التعبير
المجسد عن تأصل، واستداد الحس
الموسيقي، بجمالياته، وأخلاقياته، فى
الفكر والوجدان؟

وإن يحدث هذا «الضبط»، إلا إذا
تحولت الموسيقى، من مجرد سلعة
للاستهلاك المؤقت، أو مهنة فى سلم
الوظائف، أو أداة للترفيه، إلى «عادة»
نفسية، واجتماعية، نمارسها «يومياً»
دون جهد، أو تفكير، تماماً مثل
التنفس، أو الحركة، أو الكلام، أو
الترقى إلى الحب.

منى هلمى



ميخائيل رومان وفعله المسرحي

المسرحي الذي افترضه الباحث في هذا البحث، درس وظائف الأداة وأنساق التقنية والبناء المسرحي في النص حتى يقدم الباحث إجراءات علمية لدراسة «مسرحية» النص، وليس بوصفه نصاً درامياً فقط. فيدرس الأنساق المورفولوجية (التركيبية) والأنساق الجمالية (الفنية) والأنساق الدرامية. وذلك تصبح الدراما جزءاً من النص وليست هي كل ما في النص، وهذه هي نقطة الجدة والإضافة في هذه الرسالة. فقد درس الباحث خمس وظائف للأدوات المسرحية هي وظيفة الإبانة حيث تسعى الأدوات لإظهار

نص ما إلى التحول إلى حالة المسرحية. هذه الحالة البصرية المسموعة هي ما يستهدف الباحث دراسة خصائصها المميزة لدى كاتب أو مجموعة من الكتاب، كان ميخائيل رومان أول هذه المحاولات التي نرجو أن يوافينا بها في بحوث تالية.

ويقسم الباحث دراسة الفعل المسرحي إلى مرحلتين، مرحلة دراسة النص ومرحلة دراسة استجابات القارئ. ويدرس في رسالته هذه مرحلة النص فقط حيث تحتاج المرحلة الثانية إلى بحث مستقل. وحسب تعريف الفعل

انتقالاً من الدرس اللغوي الدرامي إلى درس العلامات، قدم الباحث حازم شحاتة بحثه «الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان» لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة في ٢٦ نوفمبر ١٩٩٦، وذلك تحت إشراف ا.د. جابر عصفور.

وقد ناقش الرسالة كل من ا.د. عبدالمعزم تليمة و ا.د. صلاح فضل. وقد استلقت نظر كليهما جدة مصطلح «النص المرافق» الذي يدخل للمرة الأولى عنصراً أساسياً ضمن مجموعة العناصر التي تحدد قابلية

وأهم ما تخرج به الرسالة من نتائج أن الفعل المسرحي ليس كامناً في النص، ولكنه فعل قراءة يتغير بتغير شروط القراءة ومحدداتها، لذلك تختلف العروض المسرحية المقامة على النص نفسه، ولكن هذا لا يدفع إلى ترك الأمر للانطباعات الشخصية وإنما على الباحث - و القارئ عموماً أن يكتشف الإجراء العلمي الذي يمكنه من قراءة النص قراءة مسرحية وليست قراءة أدبية فقط.

صالح راشد

ومن مميزات هذه الرسالة أنها تدرس الإشارات المسرحية بوصفها نصاً مرافقاً للحوار، واستطاع عن طريق تحليل هذا (النص المرافق) من تحليل نهاية مسرحية الزجاج لميخائيل رومان التي حيرت نقاد الستينيات، حيث رسم منحني للشخصية يتتبع فيه مراتب القوة عبر النص. وبذلك يقدم طريقة لقراءة الشخصية يفيد منها القارئ وممارس المسرح (مخرج، ممثل...) وقد أثنى لجنة المناقشة على جهد الباحث في التحليل وفي المصطلح على السواء.

الأشياء على المسرح، فمن أجل هذا يكتب النص وليس فقط لأنه ساحة صراع. وكذلك تسمى الأدوات للإحالة إلى واقع المتفرج، كما تسمى للإحالة إلى مفردات العالم الدرامي سواء بسواء. أما الوظيفة الرابعة فهي السرد حيث تقوم الأدوات المسرحية بنوع خاص عن السرد التمثيلي لا يشبه السرد الروائي فهي لا تسرد الماضي وإنما تسرد الحواضر، أما الوظيفة الخامسة فهي الوظيفة الدرامية، تلك التي كان يكتفى بها النقد التقليدي.



«ستانلى، ومسرحه» تمزق الفنان بين الرسم والمرأة

البعض بشكل جوهري. لكن المسرحية تستخدم هذا كله لطرح قضية أساسية أخرى هي قضية المسكوت عنه فى حياة سينسز الفنية، غير العلاقة المستمرة بين الفن والواقع، وكيف أن هذه العلاقة تمر عادة بالمرأة. لأن المسرحية التى كتبها امرأة تطرح كل قضاياها من خلال المرأة، ويعد تمريرها بمرشح رؤيتها ومعاناتها فى العصر الفيكتوري خاصة.

قيام جيمز الى تلغ الآن السبعين من عمرها، قد ولدت فى أول أغسطس عام ١٩٢٥، من راندات مسرح المرأة فى بريطانيا، ومن أكثر

الشخصية ومشاغله على خشبة المسرح، واستقصاء أبعاد علاقته الشائكة بالمرأة والجدل الذى انتاب حياته معها. وقد توزعت رؤية سينسز بين تصور بدائى للمرأة لم يستطع المجتمع تقبله، يرافقه تصور بدائى للفن يعود به إلى حظيرة التصوير الدينى من جديد حظى من المجتمع بالإعجاب والتقدير. وتطرح المسرحية هذا التناقض فى ساحتها فى محاولة منها لاختبار عدد من الفرضيات التى تناول عبرها التمييز بين قوانين الفن وقوانين الواقع والبرهنة على اختلافهما عن بعضهما

تثير مسرحية (ستانلى Stanley) التى يعرضها الآن مسرح كوتسلو التابع للمسرح القومى الملكى للكاتب الانجليزية Pam Gems جيمز مجموعة من الأسئلة الخفية حول علاقة المسرح بالفن التشكيلى من ناحية، ويفن السيرة الشخصية للمشاهير من ناحية أخرى، وحول طبيعة الدور الذى يلعبه المسرح فى إحياء الذاكرة الثقافية، وفى إدارة الجدل حول قضاياها. لأن هذه المسرحية تستقى عنوانها من اسم الرسام الإنجليزي المشهور ستانلى سينسز Stanley Spencer (١٨٩١ - ١٩٥٩) وتسعى إلى تقديم حياته

وسندان الصراع مع نزعاته الأبوية باعتبارها العبقة الكأداء أمام تحرر المرأة الاقتصادي والاجتماعي. الحق. ثم مسرحية (نساء محبات Loving Women) ١٩٨٤ والتي سبق لها أن ظهرت في صورة أقصر وأقل شمولا بعنوان (المشروع The Project) ١٩٧٦. و(اليعسوية Ladybird) وساندرا (Sandra) ١٩٧٩.

أما المصور الثاني فإنه يضم مسرحيات (بياف Piau) ١٩٧٣ وإن لم يقبض لهذه المسرحية الباكورة العرض إلا عام ١٩٧٨، ولم تحقق نجاحها العريض إلا بعد إخراجها كمسرحية موسيقية في الثمانينيات. وهي مسرحية تتناول حياة المغنية الفرنسية الشهيرة إديث بياف بعيدا عن أسطورة الألق الإعلامي الزائف عن بلبل الفناء وقبشارته الذهبية الذي يحول دون معرفتها بشكل حقيقي كأمارة ، ويخفي عن الأعين صراعها الرهيب مع الفقر ومع الشهرة والإدمان وسنوات الحرب. و(جيفر Guinvere) ١٩٧٦ وهي مسرحية قصيرة لم أعثر على مطومات وافية عنها، سوى أنها عن شخصية نسائية تاريخية. و(اسمى

خريطة الاهتمام المسرحي الإنجليزي).

وتقع ضمن المحور الأول معظم مسرحيات الأولى (كريسماس بيتي البديع wonderful christmas pet-ty's ١٩٧٦، و(ودان حببي My warren) ويعد عيد الميلاد - (Birth day After) ١٩٧٣، و(علاقة الأنسة فيليس الغرامية المهدية مع بل الهائج Courtship of Miz venus & venus & wild Bell the Amiable) ١٩٧٣ و(سارة فيلقين Sarah Di-vine) ، و(توجهي للقرب أيتها الشابة Go West Young Woman) ١٩٧٤ (an) و(دوسا، فيش، ستاس، وفي Fisd, stas and vi Dusa) ١٩٧٥ وهي المسرحية التي ظهرت من قبل باسم (سمكة ميتة Dead Fish)، ووضعت اسمها بقوة على الخريطة المسرحية لأنها تتناول فيها حياة أربع شخصيات نسائية متباينة تقدم عبرهن مختلف تنوعات مازق الهوية النسوية التي تجد فيها امرأة جيل ما بعد اختراع حبوب منع الحمل نفسها فيها في المجتمع البريطاني بين مطاردة الرجل باعتباره مصدر الاستقرار الاجتماعي والإشباع الجنسي معا،

كاتباته انشغالا بقضاياها، وتجسيدا لطبيعة المازق الذي تعاني منه المرأة في مجتمع أبوي. ومع أنها من جيل أوزبورن الغاضب، يحكم المولد والخلفية الطبقة العمالية، ومزاج الواقعية الاجتماعية الغنى معا، فإنها لم تبدأ الكتابة للمسرح إلا بعد أن تجاوزت الأربعين من عمرها. فقد كان عليها تربية أبنائها الأربعة أولا، قبل الانطلاق إلى التعبير من موهبتها الدرامية كما هي الحال بالنسبة للكثيرات من بنات جيلها. وكانت جيمز من العناصر النشطة في الحركة النسائية في السبعينيات، ومن الكاتبات اللواتي كرسن موهبتهن المسرحية لقضايا الهوية النسوية بمختلف تجلياتها. ويمكن بداية تقسيم إنتاجها المسرحي الفردي إلى ثلاثة محاور: أولهما محور المسرحيات التي تتناول وضع المرأة في المجتمع الإنجليزي المعاصر، وثانيهما مسرحيات التثقيب في التاريخ وإعادة كتابته من منظور جديد، وثالثهما محور المسرحيات التي اعدتها عن أعمال أخرى بهدف إعادة تأويل قضية المرأة فيها، أو وضع إسهام نساء أخريات على

روزا لوكسمبورج My Name is Rosa Luxemburg) ١٨٧٨ التي تناولت فيها حياة المناضلة الاشتراكية الألمانية الشهيرة، والتي تنامي معها الكاتبة موقفيا وفكريا، لأن جيمز تتبنى افكارا اشتراكية وتصرية واضحة في الأخرى، وتسعى لاستخدام منهج الواقعية الاجتماعية في عرضها على المسرح. (والملكة كريستينا Queen Christina) tina ١٨٧٧ التي تناولت فيها قصة الملكة التي ربيت في بلاط أبيها كرجل، حتى تصبح جديرة بالحكم بعده، وكيف كان عليها إحباط كل غرائزها الطبيعية، لكن نزعاتها الجنسية، ودوافع الأمومة الدفينة فيها سرعان ما تفجر هذه الأكذوبة الاجتماعية. وتطرح المسرحية على صعيد الجدل الفكري الأفكار السائدة حول الفروق بين المرأة والرجل وهل هي لفرق طبيعية بيولوجية أم أنها راجعة إلى الشروط الاجتماعية والتنشئة التي تبلور الاختلافات الموقفية والاتجاهية بين الجنسين. (والخالة ماري Aunt Mary) ١٨٨٤ التي قدمت فيها الوجه المناقض لذلك الذي بلورته في (الملكة كريستينا)

بتقديم شخصية رجل مولع بتقصص شخصية المرأة، وارتداء ملابسها والتزين مثلها، وإن لم تحقق فيها نفس النجاح.

وإذا انتقلنا إلى المحور الثالث سنجد أنه يضم مسرحيات: (غادة الكاميليا Camille) ١٨٨٤ والتي أعادت فيها كتابة مسرحية الكسندر دوماس المعروفة من جديد فخلصتها من رومانسيتها وميوعتها العاطفية، وقدمت القصة القديمة من منظور نسوي جديد يجرد الرجل من أي تبريرات اجتماعية أو أخلاقية، ويبرز مدى الظلم الاجتماعي الذي وقع على المرأة وحولها إلى ضحية لظهره. (والأنهار والغابات The Rivers and Forests) التي أخذتها عن نص للكاتبة الفرنسية الشهيرة مارجريريت دوراس، وسعت من خلالها إلى تقديمها بقوة على المسرح الإنجليزي الذي لا يهتم بأعمالها كثيرا. ثم (قضية دانتون The Danton Affair) التي أخذتها عن الكاتبة البولندية المنشية ستانسلافا جيببوسكي Sta-nisława Przybyszewska وهي من مسرحيات جيمز القليلة التي

لا تتضمن أي شخصيات نسائية، بسبب تقييد الكاتبة فيها ببينة المسرحية البولندية الأصلية التي قدمت مسرحيتها عنها.

وتتنمى مسرحية (ستانلى) إلى المحور الثانى من محاور عالمها المسرحى الثلاثة، ولكنها تعد أولى مسرحيات جيمز التي تناولت فيها حياة فنان رجل. لأن مسرحياتها السابقة في هذا المحور تناولت جميعها شخصيات نسائية: من إديث بياف في مسرحيتها الشهيرة (بياف)، إلى روزا لوكسمبورج في مسرحية (اسمى روزا لوكسمبورج) إلى (الملكة كريستينا) في المسرحية التي تحمل اسمها. فما هو السر في تغيير استراتيجيتها تلك؟ وهل يعد اختيارها لرجل لكتابة حياتها في مسرحيتها الجديدة تخليا منها عن الانشغال بقضية المرأة التي كرس لها كل مسرحياتها أم أنه مجرد منهج جديد لمرض قضية المرأة بقلب التركيبة القديمة؟ للإجابة على هذه الأسئلة لابد من العودة إلى المسرحية ذاتها، وتناول ما قدمته لنا عن حياة هذا الرسام الإنجليزي الشهير. تؤكد المسرحية في بدايتها

حقيقة معروفة عن سقنالى
سبنسر هي أن مبعوثيه الأساسيين
ثلاثة جميعهم من الرجال: وهم
يسوع المسيح، وجياتو Giotto
الرسام والنحات الفلورنسي الشهير
(١٢٦٦ - ١٣٣٧) الذي نحت روحا
جديدة في الفن الديني المسيحي
بتصويره للشخصيات الدينية
المقدسة وكأنهم بشر حقيقيون،
والموسيقى الألمانى يوهان
سباستيان باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠).
وتطوى هذه المقالة الشائعة على أن
محور العالم الذى ينطلق منه فن
سقنالى سبنسر هو الدين والرسم
والموسيقى، أى أنه كان عالما فنيا
وروحيا خالصا.

وتؤكد المسرحية هذه الحقيقة
المعروفة عن سقنالى لكي تنتفضها،
أو بالأحرى لكي تتعامل مع المسكرت
عنه فيها وهو المرأة. لأنها تنطلق من
وعى بان كل هذه العناصر الثلاثة
التي تشكل مركز عالم سقنالى
الفنى والواقعي، وهى الدين والرسم
والموسيقى لا يمكن لها أن تحقق
فاعليتها بحق في غياب المرأة عنه.
كما تنطلق المسرحية من حقيقة
أخرى، وهى أن قوة سقنالى الفنية
راجعة إلى علاقته العميقة مع واقع

قريته التى شكلت المصدر الرئيسى
لتجربته الإبداعية، بما فى ذلك
بعضها الدينى الذى تأثر فيه
بجيوتو من حيث رسمه للمشاهد
الدينية وقد تجسدت من خلال
شخصيات القرية الحقيقية. ولكنها
تعيد صياغة هذه المقالة ليصبح
الارتباط بالقرية ارتباطا حسيا
وروحيا بالمرأة الأولى التى تزوجها
من هذه القرية، وليس مجرد ارتباط
تجريدى عام بالقرية. فقد كان
ارتباط سقنالى القوى الحسى
والروحي مما بزجته الأولى
«هيلدا» التى قدمت له جسدها مادة
لشهوته الحسية والفنية على
السواء، حيث كانت هى الزوجة
الحسية والنموذج الذى يأخذ عنه
لوحاته معاً، مما جعلها المدخل
الإنسانى لعالم القرية الروحي،
ولإعادة رؤيتها بمفردات فنية سواء
اكانت هذه المفردات دينية خالصة أم
حسية محضة. فكل جزئية من
جزئيات حياة سبنسر تتعرض فى
هذه المسرحية لقدر من التأويل
الخاص الذى يجعلها جزءاً من
دراما التعامل مع المرأة والفن معاً،
ولقدر أكبر من الانتقاء الذى
يخصمها لعوامل الحذف والإثبات.

وحتى نقيم طليعة التفخيرات التى
أحدثتها المسرحية فى حياة
سقنالى سبنسر، أو بالأحرى
الاختيارات الانتقائية التى بلورت
عبرها المسرحية تأويلها الخاص
لهذه الحياة، لابد لنا من التعرف
بداية على سيرة هذا الرسام الشهير
كما تتبدى فى المراجع المتوافرة عنه
قسقنالى سبنسر واحد من أبرز
الرسامين الإنجليز فى القرن
العشرين. درس الفن فى مدرسة
«سليد للفنون الجميلة». وأبدى منذ
بداية حياته الفنية موهبة واضحة
لاستشراف صيغ بالغة التميز
والخصوصية من الفن الرؤيوى Vi-
sionary Art، وهو فن الرؤيا الدينية
والأسطورية الذى يرى فيه الرسام
العالم من خلال مفرداتها. وقد
تمحور عالمه الفنى حول ثلاث مناطق
أساسية أولاها هى عالم الريف
والطبيعة والإنسان فى قرية مولده
كوكهام بمقاطعة بيركشاير وهى
القرية التى أمضى بها معظم حياته،
وثانياتها هى منطقة الانشغال الدائم
بالموضوعات الدينية والشخصيات
الإنجيلية والمشاهد الطالعة من
الكتاب المقدس. بل وكان يتعامل فى
هذا المجال ومن منطلق صوفى مع

الواقع وكنهه من تجليات تلك الرؤية الدينية التي تنطوى على رسالة شغرية سماوية. أما المنطقة الثالثة التي دار حولها فنه فهي منطقة الفن الشيقى والاهتمام بالجنس بدلالاته الحسية والدينية على السواء.

وقد مزج سقائلى كثيراً بين هذه المناطق الثلاث عندما استخدم مشاهد القرية وشخصياتها لتصوير موضوعاته الدينية، أو شخصيات من حياته فيها لتجسيد لوحاته الشيقية. وبالإضافة إلى ذلك فإن اشتراكه فى الحرب العالمية الأولى كأحد أفراد فريق وحدة الإسعاف الميدانية بالصليب الأحمر فى مقدونيا أدخل مشاهد الحرب الدامية إلى ساحة عاله الإبداعى. وقد أدى تكليفه برسم جدران كنيسة بورجكلير Burghclere إلى بحث مشروعات العمود الوسطى الضخمة من جديد. لأن إنجازها الكبير بها، والذي استغرق العمل فيه ست سنوات (١٩٢٦، ١٩٢٧)، يشكل أضخم الرسوم الجدارية لى فنان إنجليزى فى القرن العشرين، ويعد فى الوقت نفسه من أهم العلامات الفنية فى هذا المضمار. وقد مزج فيها مشهد القيامة الدينى

بمشهد قيامة الجند الذين سقطوا فى الحرب. والواقع أن الطاقة القوية التي تنبعث من لوحاته تعود إلى أسلوبه المتميز الذى تغاضى عن معايير الجمال التقليدية، واهتم بإبراز ما تنطوى عليه الحياة من قبح وتناظر، أكثر من اهتمامه بإسباغ نسقية مصطنعة على المشهد. فهو يصور البشر فى كل لوحاته وكأنهم محاصرون داخل جلودهم، لا يستطيعون من هذا الحصار انفتاحاً. سواء أكان ذلك فى لوحاته التى تعتمد على تصوير الجسد الإنسانى العارى، أو فى تلك التى تصور مشهداً اجتماعياً دينياً كان أو اجتماعياً. ومع أن سقائلى يطلق فى رؤيته الفنية للعالم من روح دينية مغممة بالتسامح إلى الحد الذى جعل لوحاته عن يوم البعث تنافى التصوير الشائع الذى يرسل فيه المسيح الأبرار إلى النعيم والأشرار إلى الجحيم، حيث يرسل مسيحه الجميع إلى الجنة، فإن طريقة رسمه للشخصيات تكشف عن هذا الحصار الداخلى العميق الذى لامهز منه.

لكن المسرحية، وقد سلمت بقيمة سقائلى الفنية وبرؤيته العميقة

للوضع الإنسانى، اختارت أن تجعل هذه الرؤية تسرى فى تفاصيل حياة سقائلى الشخصية التى أثرت أن تقدم مسيرتها على المسرح. وأدخلت المشاهد إلى فضاء مسرحى يوشك أن يكون هو العالم الفنى للرسم قبل أن يبدأ. فقد أحالت المسرح كله، لا الخشبة وحدها إلى نوع من الرسم الكبير الذى يعمل فيه سقائلى. وقد ساعدها على ذلك طبيعة الفضاء المسرحى فى مسرح «كوتسلو» التجريبي ضمن المسارح الثلاثة التى يتكون منها المسرح القومى بطبيعته العملية المتميزة. كما جعلت حائط الخشبة المسرحية الخلفى كله، أو بالأحرى الحائط الخلفى للمسرح فقد ألغت التمييز بين الخشبة ومكان جلوس الجمهور كلية، يمثل أحد جدران كنيسة بورجكلير التى رسمها سقائلى. وأدخلت الجمهور عليه وهو يعمل فيها معلقاً على سقالات العمل التى يقيم حضورها الدائم حواراً بين عالم الرسم وعالم رسامى عصر النهضة وتفاؤلهم الدينى. وأعادت تشكيل الفضاء المسرحى لتحوله إلى ما يشبه مسرح الحلقة، حيث يجلس الجمهور فى أضلاع ثلاثة حول الخشبة، بينما

الضلع الخلفي هو جدار الكنيسة التي يرسمها سقاني كما ذكرت. واستخدمت في الضلعين الجانبيين المقاعد «البنكا» التي نجدها عادة في الكنائس، وليس في المسارح. كما رافقت هذا المشهد كله، وهو المشهد الذي يدخل إليه الجمهور، ويدور في صمت حتى بداية العرض، بعزف لموسيقى باخ الكنسية، حتى يتأكد للجميع أنهم قد دخلوا بالفعل إلى محراب الفن المقدس، وأن كل شيء في العمل المسرحي مؤطر بسياجه. وكان لهذه البداية المؤثرة وقمها على الجمهور، الذي لاحظت صمته بدلاً من هسيس ضجته المستمرة في هذه الحالات، والتي لا يوقفها إلا إظلام المسرح وبده العرض.

واختارت المسرحية أن تبدأ بمرحلة رسمه للكنيسة بعد سنوات من تجربته في الحرب العالمية الثانية. وأن تمزج هذا الرسم بقصة حياته الشخصية لتجعل الصراع بين نزعات الفنان إلى المطلق، وحياته الخاصة التي تشده دائماً نحو الحسى، على مدار دراما العمل كله. فمن المعروف أن نزعة سقاني للمطلق تزوجت مع نزوعه للتمتع

الحسى بالمرأة، واشتبكت مع قصة حياته التي اضطرت فيها للجري وراء ألق الطبقة الإستقراطية الكاذب فدمر هويها الداخلي. وتمتدح الكاتب في مقدمتها للمسرحية التي تطل فيها سبب كتابتها مسرحية عن رسام معروف، بأنها تستخدم المادة الشخصية كنقطة انطلاق. وأن تطور وعي المشاهد المعاصر بأساليب القطع والمزج التي صوته عليها السينما والتلفزيون مكن الكاتب المسرحي من تقليص زمن المسرحية وفصائلها بشكل رهيب، ومن التنقل بحرية بين المكان والزمان، واستيعاب تفاصيل حياة كاملة في أقل من ثلاث ساعات. ويأن المسرح بالنسبة لها أداة فعالة لانتهاك المواضيع والتقاليد المستقرة والمتعارف عليها.

وتبدأ المسرحية بسقاني وهو يرسم زوجته الأولى هيلدا. ويحدث معها عن الرسم مؤكداً لها أن الرسم عنده ليس عمادة الرؤية، وإنما الحب. لأن الرسم لا ينبع لديه من العقل أو النظريات الفنية، وإنما من القلب والعلاقة الحميمة مع الموضوع الذي يرسمه. وهو لذلك غير عابى بالنظريات الحديثة حول

التجريد والطليعية والفن الواقعي. كل ما يعبأ به هو إشباع رغبته العميقة في الرسم، وتلبية حاجاته الداخلية إليه، وتحقيق نوع من التواصل، أو الحب العميق بينه وبين موضوعه. ولذلك كانت هذه البداية تأكيداً لدور الحب في خلق حالة من النشوة الإبداعية والفنية. نشوة الحرب. لكن المسرحية تشير لنا منذ البداية إلى هذا التناقض الكامن في قلب علاقة الحب التي تريد سقاني بزوجته هيلدا كارلايل. إذ يسألها بحيرة أثناء نقاشه الطويل معها حول الفن: كيف أكره أفكارك وأحبك؟ وهو أحد أسئلة المسرحية المحورية لأنه يعبر من البداية عن التجلي الواقعي أو المحسوس للجدل بين العقل والقلب الفنى أو المجرّد. لأن سقاني يكشف أنه برغم حبه لزوجته وتواصله الحسى والروحي معها، لا يستطيع أن يتناقص معها في الفن. لذلك لم يجد، إزاء حاجته للحديث حول الفن، إلا الهرب إلى فردوس هذا الحديث الذي توفره النحات الموهبة نورول هيبورث وفريققتها باتريشيا. وتبدأ باتريشيا، وهي أكثر المراتين جمالا

وأشدهما ضحالة في الوقت نفسه. في إغراء سقائلي بشغفحاتها اللفظية، وإغوائه أو بالأحرى «تحنيس» ببهاجها الجسدية معاً.

فقد اكتشفت باتريشيا أن باستطاعتها الإيقاع بسقائلي للزواج منها، علّ سمعته الفنية أن تضمن لها النجاح في مجال الرسم، بالرغم من أنها لا تصب معاشرة الرجال جنسياً، وتفضل حياتها مع صديقتها الحميمة المثالة دوروثي. وقد أقامت المسرحية جدلاً مستمراً بين خيط سقائلي الذي يجسرى دائماً وراء شهوة حسية للحياة لا ترتوي، وشهوة روحية للفن لا يقبل أن يشرك فيها معه أحداً، وبين تفاصيل حياته الواقعية التي أخذته من إحباط إلى آخر. فقد استطاعت حياته مع زوجته الأولى هيلدا أن تحقق له الشهرتين معاً برغم إخفاقاتها في إشباع حاجته للنقاش حول الفن. ولكنها ما أن أنجبت حتى شغلتها أمومتها ورعايتها المستمرة لطفلتها الوليدة عن الاهتمام به. وأتاح ذلك الفرصة للمرأة الأخرى باتريشيا لإغواء سقائلي بتطبيق امراته والزواج بها حتى توفر له ما يحتاجه من إلهام

فني وإشباع حسي، وتحقيق له بقدراتها العقلية وبهاجها الجسدية الزواج المفقّد بين الفني والحسي معاً. وقد اختارت الكاتبة أن تسرد لنا في مسرحيتها قصة تدمير سقائلي لزوجته من هيلدا من أجل القبح الجسدي وراء باتريشيا أو بالأحرى الوقوع في أحبالها. وباتريشيا تلك التي نجحت في أن تصبح الزوجة الثانية لسقائلي هي امرأة إرستوقراطية غير موهوبة في الرسم، ولكنها تجرى يوماً وراء آلهة الفن التي تهرب منها باستمرار.

ويتكشف هذا الزواج الفاشل عن وهم كبير. لأن باتريشيا لم تسمح له أبداً بأن يشاركها فراشها، فقد ظلت مخلصاً لعلاقتها السحاقية مع صديقتها دوروثي. وظل هذا المرغوب الممتنع دائماً لسقائلي لفترة واصل فيها مرادبتها عن نفسها دون جدوى، ولكنه سرعان ما تحول المرغوب الممتنع ذاته إلى مصدر لتعاسته. فقد تبذرت غوايتها الفنية بتبديد غوايتها الحسية، مما دفع سقائلي إلى العودة من جديد إلى زوجته الأولى التي لا تملك الرجوع إليه، فقد طلقها ولا سبيل

لإعادتها إليه إلا بطلاق باتريشيا والزواج بها مرة أخرى. لكن انى لباتريشيا أن توافق على طلاق هي الوحيدة المستفيدة منه مادياً ومعنوياً. إذ يتيح لها الاستيلاء على بيته وتاجيره لتنفق من ريعه على حياتها الخاصة مع صديقتها دوروثي، وعلى محاولاتها الفاشلة لأن تقيم معرضاً لرسمها الخالية من الروح والمهبة. كما أتاح لها استخدامها لاسمه، وقد أصبحت زوجته الشرعية، أن تخلق لنفسها مكاناً في عالم الفن الذي تستطلع ولوجه بلوحاتها أبداً. ويعد سقائلي نفسه مشرباً من بيته في فترة من أكثر فترات حياته تازماً، لأنها كانت فترة التحول بالنسبة للوحات إلى الرسم الشبكي الذي أعرضت عنه صلات البيع، بينما أنفق سقائلي ما بقي له من وقت وطلاقة في العمل في الكنيسة. ويحاول سقائلي أن يحقق توازنه بالعودة إلى زوجته الأولى، ولكن باتريشيا لاتوافق على الطلاق. ويخسر سقائلي السنوات الأخيرة من حياته تعيساً ولاعزاء له إلا الرسم.

وربما لو كانت هذه الصبغة المسرحية في يد كاتب رجل لبدت

ممارسة تحققها الجنسي، وهو الحد الأدنى الذي بقي لها من التحقق بعد إخفاقها في التحقق الفنى، فى مجتمع فيكتورى محافظ لا يتسامح مع الشواذ. بل ولا استطاعت أن تساعد رفيقتها النحاتة الموهوبة دوروثى على مواصلة عملها، فى مجتمع أبوى لا يعترف بالمرأة الفنانة بنفس قدر اعترافه بالرجل الفنان.

ولذلك كان عليها أن تستندى الرجل ثمن التحيز الذى يمارسه بؤ جسده ضد النساء عامة، وبضد الشابات منهن بشكل أخص. أما «شيلدا» التى خسرت العزقة، فإنها قد خسرتها فى رأى المعالجة النسوية فى المسرحية لأنها انطلقت من التسليم بأن المرأة لا تستطيع الاستغناء عن الرجل، بينما باستطاعة الرجل الاستغناء عنها. وهو فرض خاطئ كان عليها أن تدفع ثمنه من سماعتها الشخصية والزوجية معا. لأن المسرحية تكشف لنا عن أن اعتماد سقائلى عليها فنيا وإنسانيا حتى آخر لحظة من حياته لا يقل بأى حال عن اعتمادها عليه.

وهكذا استطاعت المسرحية أن تحقق مجموعة من الأهداف فى وقت

رائعى آليات الاعتماد المتبادل بين الزوجين، والتى لا سبيل فيها إلى أى حياة سوية، ناهيك عن الحياة الرخية السعيدة بدونه. فإن المرأة الثانية فى النقيض الكامل لها من حيث ثقها للثقة من ذاتها، ووعيها الصادق، هفتها، ومهارتها فى تحقيقهما رأو على حساب حياة الآخرين.

ومن هنا تصدح كل من المراتين امرأة تنعكس على صفتها سلبيات المرأة الأخرى وهما: «ياها» معا فصبح الأولى دراسة فى هزيمة الرقة أمام الفظاظة والبلادة وانعدام الموهبة فى عالمه يتطلب قدرا من الشراسة لحفاظ على الحد الأدنى من الاستباق والسعادة فيه بينما تصبج الثانية دراسة فى السياق الاجتماعى

الذى أتاح له «باتريشيا» تلك الروح الاستقراطية النزقة، أن تتحول إلى طاقة تدميرية لتاجد من يتصدى لها، أو يوقف اندفاعها لتدمير ذاتها والآخرين معا. ولاتلجأ المسرحية إلى الإدانات الأخلاقية السهلة، لأنها تكشف لنا أنه ما لم تتصرف باتريشيا بهذه الفظاظة، بل والذلة البائسة، لما أمكن لها

فيها باتريشيا تجسيدا للشخصية المطلقة، خاصة وأن باتريشيا، ناشز وسحاقية معا. جردت زوجها من بيته وزوجته التى تحبه، وكل همها أن تحصل على إيجار البيت، وترحل بعيدا عنه، للحياة فى فرنسا مع صديقتها دوروثى. لكننا فى مسرح المرأة الذى يتعامل مع شخصياته النسائية جميعا بهم وحب غامرين. وهو فهم لا يقلد من ساحتها شخصية البطل/ الرجل، خاصة وهو فنان موهوب تدعى المسرحية إلى إثارة اهتمام الجمهور الواسع بأعماله وحياته معا. لذلك تتحول المسرحية إلى دراسة دراجة شريفة فى دوافع شخصياته الرئيسية الثلاث، وفى ه سؤالية الزوجة الأولى عن انهيار زواجها السعيد، وتركها لرجلها لينسرب من بين يديها إلى دماره ودمارها معا. وعدم استعدادها للحرب من أجل الدفاع عن حقها فيه، وحق أبنائها فيه. لا الحرب العدوانية وإنما الحرب التى تعطى وتأسر، وتبقى حاجة الزوج حتى يلبي هو بالتالى حاجتها، ويحرص عليها. فإذا كانت الزوجة الأولى نموذجا للمرأة التقليدية التى تعاني من فقدان الثقة فى ذاتها،

والتي تتجلى في الكثير من لوحاته،
بان حوالت كل شخصياتها ،
الرئيسية والثانوية منها على السواء،
إلى شخصيات محاصرة داخل
أقدارها الاجتماعية والنفسية، تسعى
للتخلص منها، ولكنها كلما حاولت
الفكاك ازدادت تورطاً في الفخ
وساهمت في إحكام إغلاقه من
حولها .

القسوة، ونزعات لايسطيع
السيطرة عليها في بعض الأحيان،
ومن أهمها نزعة الفتان الفردية إلى
المطلق، وهي إحدى تجليات نزعته
الدمرة لأن يكون هو محور العالم
في وقت واحد. واستطاعت من
خلال هذه العناصر والموضوعات
المفراكية أن تخلق معادلاً درامياً
موفقاً لرؤية ستافلي سبفنسر
للإنسان ككائن محاصر في جلده،

وأحد. فقد وضعت رساماً إنجليزياً
مهماً على خريطة الاهتمام الثقافي
من جديد. بينما وأصلت مسيرة
الكاتبة في استقصاء أبعاد القضايا
النسوية في المجتمع الإنجليزى.
وطرحت مع هذا كله جدل العلاقة
المعقدة بين الفن والمرأة، وبين
الجنس والدين في آن. كما كشفت
المسرحية في النهاية عن هشاشة
الإنسان في وجه مواضع بالغة



الشعر في صر الشكوك الكبرى

حالة إسحاق باشينيس سينجر الذي كان يكتب لجلة يقرؤها ٦٠٠٠ قارئ، فلا يملك المرء إلا أن يتساءل عن حكمة اختيار أي ممن ينتمون إلى هذه الفئة، خاصة إذا تبين بعد قراءة نماذج من أعمالهم المترجمة إلى لغة عالمية، أن قدرهم من المهبة لا يسورج اختيارهم. والأمثلة على ذلك كثيرة، ولكن هذا المقال ليس مجال سرها وتمحيصها.

وفي حالات نادرة، قد يكتشف المرء أن الحاصل على الجائزة، حتى لو كان مغموراً على الصعيد العالمي، يملك من المهبة ما يستحق التكريم، وإن كان

العالمية قبل فوزهم بالجائزة التي تجي، في هذه الحالة كنتويج لعطاء مشهور به. ويحسرنني الآن اسم الشاعر الأمريكي الأصل تي. إس. إليوت أو أوكثافيو باث أو يابلو نيرودا، إلى آخر قائمة طويلة من المبدعين الذين أثروا على حركة الأدب العالمي، على الأقل في حالة إليوت، قبل حصولهم على الجائزة بسنوات طويلة. وفي حالات أخرى، يفاجأ المثقفون في العالم بمنح الجائزة لشعراء أو كتاب لا تتخطى شهرتهم نطاقهم المحلي، خاصة إذا كانوا يكتبون بلغة غير عالمية، لتكن العبرية أو البولندية أو حتى البيدية في

لا تختلف جائزة نوبل عن غيرها من الجوائز الدولية أو المحلية الأخرى، التي تمنحها هيئات متخصصة للكتاب والفنانين مادامت هذه الهيئات المانحة يحكمها بشر غير معصومين.

ومجرد الاعتراف بهذه الحقيقة البديهية يغني المرء عن التساؤل في مناسبات عديدة عن الحكمة من إذا كانت هناك حكمة على الإطلاق - في منح جائزة - أية جائزة - لهذا أو ذاك، وفي حالات نادرة - لهذه وتلك، من الشعراء والروائيين والفنانين.

وفي حالات كثيرة، منحت جائزة نوبل لكتاب وشعراء تباؤوا مكانتهم

* نشرت مجلة (إبداع) منذ شهرين تعريفاً بالشاعرة البولندية شيمبورسكا مع ترجمة عربية لبعض قصائد بقلم دوروتا متولي، وذلك عقب فوزها بجائزة نوبل لعام ١٩٩٦ مباشرة. انظر: عدد أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٦ ص ١٩ - ٢٤.

فطاحل شعراء هذا
الزمن - العرب - الذين لا
يعرفون من الحدائق غير
تقليد مسطح يفتقر حتى
إلى مجرد التجوية
الذاتية التي يمكن أن
تصلبه بعداً خاصاً يخفف
من غلواء تسليطه
وإبعائه ربما كانت مبرراً
كافياً لمنحها للجائزة في
زمن ندرت فيه هذه
التركيبية الفريدة من
البساطة والصدق
والتعمق بلا افتعال أو
ادعاء فهي تؤكد
مراوغات الحياة اليومية
الخاصة وطبيعتها غير
المتوقّعة والعلاقات
الشخصية خلال فترة
تمتد خمسة عقود. أما
شعرها المبكر الذي

تبرأت منه منذ زمن طويل، فكان ينتهج
الواقعية الاشتراكية للمهد الستاليني.

وترصف شيمبورسكا عن جدارة،
كما ذكرت الأكاديمية السويدية
بموتيسارات الشعر، وأينك الشعر
البولندي في هذه الحالة حتى لا نسلم
كلية بادعاءات الأكاديمية التي كثيراً ما



فيسو ما شيمبورسكا

الضوء على شاعرة ذات صوت مفرد
وبسيط، ولكنه مؤثر وعميق بلا افتعال
تستحق التكريم وربما كانت بساطتها
وعدم افتعالها للتعمق أو ادعائها
للتصدي لإنجاز مشروع شعري يمكن
أن يمد كتابة تاريخ الإنسان كما يحاول

هناك، بطبيعة الحال من
هم أجدر منه بهذا
التكريم، من حيث حجم
الإنجاز وقيمه وأثره
الشموس في تجميع
وأثر التراث الإنساني
ولا شك أن قائمة هذه
الفنسة من الكتاب
والشعراء، حتى لو
اقتصرننا على كتاب
الإنجليزية ومنها،
طويلة على مدى نصف
القرن الثاني.

ولا يملك المرء إلا أن
يتساءل كيف تعطي
جائزة نوبل للشاعر
الأيرلندي شيموس
هيني، بينما لا يزال
شاعر مثل جون
أشبري على قيد
الحياة أو حتى ألين
هونسورج الأمريكيين.

وبالضرورة ينسحب نفس التساؤل
على فيسوا شيمبورسكا الشاعرة
البولندية التي حصلت على نوبل ٩٦.
ولكن اختيارها يندرج ضمن الحالات
النادرة، النادرة للغاية، التي يمكن أن
ينسب فيها الفضل للجنة نوبل في إلقاء

تحمل أعمال الفائزين ما قد تنوء به هذه الأعمال من صفات مبالغ فيها.

وربما تتجلى بساطة الشاعرة في أول رد فعل لها على أثر إبلاغها بفوزها بالجائزة، إذ قالت «أنا لا اعتبر نفسي شيئاً كبيراً وأخشى أن يفسر هذا القول بأنني أحاول أن أخلب الجمهور» ولكنها أضافت «إن الشاعر كشخص مفرود بطريقة ما: وعليه أن يؤمن بنفسه ويأمل في أن يكون لديه شيء».

ويبنينا نتعرف بأن الحياة تعبر أو تتخللها السياسات، تصر على تأكيد أن قصائدها غير سياسية تماماً. وأنها لا تعنى إلا بالناس والحياة.

وقد نشرت أول قصيدة كتبها شيمبورسكا في صحيفة صادرة في كراكوف سنة ١٩٤٥. وكان شعر هذه الحقبة يعالج موضوعات الإمبريالية الغربية ومعاناة البوليتاريا في ظل النظام الرأسمالي ولكن مجموعتها أسئلة طرحت على نفسها، ١٩٥٤، كشفت عن إرهابات بسلوبها المختزل الذي ميز أعمالها اللاحقة وفي سنة ١٩٥٧، بلغ بها الشعور بانقشاع الومح حد وصف ستالين، الذي توفي في ١٩٥٣، برجل الجليد في مجموعتها «الاستنجد بيبي».

وقد ذكر الناقد إدوارد هيرشي في مراجعة لمجموعة قصائد مترجمة من أعمالها أن شيمبورسكا استنتجت أن الإيمان بالشيوعية كان مثل الإيمان برجل الجليد Snow Man الذي لا يفرز الدفء الإنساني أو اللذة الفنية.

ويقول الشاعر الأمريكي البولندي الأصل شيلاف ميلوش الحائز أيضاً على جائزة نوبل أن شيمبورسكا مرت بعملية تطور طويلة. ويعترف أنه لم يحب شعرها المبكر القسمرت بمرحلة ستالينية، لكن شعرها كان يتطور إلى الأحسن من مجموعة إلى أخرى. وشعرها في المراحل اللاحقة غير معروف بالنسبة للقرن العشرين. فهو مثل شخصيتها كإنسانة، مرقق مثل همسة.

ويقول يان بوشكوفيتش، أحد حفنة من أصدقائها المقربين ورئيس فرع كراكوف لاتحاد الكتاب البولنديين، دينطوى شعرها على شيء ما من الشجن والرسالها وخوف عام من الحفشارة وأزمة القيم. ولكن شيمبورسكا، على عكس الشعراء الآخرين، تعتقد أن في وسع المرء مع ذلك، أن يعيش بنبل وفي تتحدث في شعرها عن أشياء الحياة اليومية للعادية التي تعتقد الشاعرة أن لها

حيواتها الخاصة. إن شعرها يخلو من الاستثنائية الرخيصة.

ويضيف بوشكوفيتش لمن تعذبه مثل تلك التفاصيل، إن شيمبورسكا تزوجت مرتين. وكان زوجها الأول شاعراً، آدم ولو ديك، الذي طلقته وزوجها الثاني، كورنل فليبوفيتش، كان كاتباً وقد توفي في بداية التسعينيات، وقد ألهمها فقدانها مجموعة القصائد التي صدرت في ١٩٩٣ باسم «البدائية والنهاية» والتي تشمل قصيدة «قطعة في شقة خالية» التي يعتبرها النقاد من أجمل قصائد الرثاء وأرقها. ونقل في مطلعها:

أن نموت

لا يمكننا أن نغفل ذلك بقلة

ما الذي تستطيع أن تفعل قط في شقة خالية.

وفي مقابلة مع بيتا شمفل، رئيسة تحرير المجلة الأدبية البولندية الرائدة Ex Libris، سنة ١٩٩٤، استنكرت شيمبورسكا فكرة وجود شيء مثل «الشعر النسائي»، وتقول «أعتقد أن تقسيم الأدب أو الشعر إلى شعر المرأة وشعر الرجل بدأ يكون له وقع سخي في وروما كان هناك عهد كان عالم المرأة فيه منفصلاً عن قضايا ومشاكل معينة،

ولكن لا يوجد في الوقت الحاضر أشياء لا تعني المرأة والرجل في نفس الوقت ونحن لم نعد نعيش في «الحركة».

ومع ذلك، لم تتدع صحيفة *Repubblica* الإيطالية عن أن تصف الشاعرة، في غمرة الدهشة بفوز امرأة، لا يعرف العالم الأدبي على الأقل عنها شيئاً، بهذه الجائزة الكبرى، بجريتها جاريبو الشعر العالمي. ستاناسلاف بارانشسك، استاذ اللغة البولندية بجامعة هارفارد، والذي ترجم بالاشتراك مع كلوار كافاناه مختارات من قصائد شيمبورسكا هذه المقارنة فكحة إنها حقيقية وغير حقيقية في نفس الوقت. وأولئك الذين يصرّسون شيمبورسكا شخصياً سوف يكونون أول من يعترف بأنّها بالفعل تملك شيئاً من سحر ورقة المصطبة السويدية الشهيرة. ومع ذلك فإن ميلها إلى الانحداد في الكلام وكراهيتها للاضواء لم يحولها إلى إنسانة منعزلة عن الناس، فالذكاء والحكمة والنفث هي عناصر تتساوى في الأهمية في مزيج القيم الذي يجعلها غير عادية ويجعل كل قصيدة من قصائدها مستمعية على النسيان إلى هذا الحد ونحن نحب شعرها لأننا نشعر شعوراً غريباً أن كاتبته تحبنا حباً حقيقياً، ورغم أن حبها

لنا لا يخلو بأي حال من الأحوال من الانتقاد.

ويقول إنه أشار إلى تكتمها وإن قرار لجنة ستوكهلم لسنة ١٩٩٦ إنما يمثل، من بين أشياء أخرى، انحداراً للقيمة على الكم إن شيمبورسكا هي أقل شعراء عصرنا الكبار إنتاجاً، وربما لا يوجد قبلها شاعر يحمل جائزة نوبل يقل إنتاجه الشعري عن إنتاجها ويخلل العقود الثلاثة الأخيرة، نشرت قصائدها مرات قليلة في الصحافة الأدبية البولندية، وكانت تصدر مجموعاتها الشعرية المقتصدة على فترات تتراوح من ٧ إلى ١٠ سنوات، على غرار فيليب لاركين واليزابيث بيثوب ولكن هذا لا علاقة له بمالات الجفاف التي يتعرض لها الكتاب من وقت إلى آخر، لأنها مقلّة في كتابتها عن عمد أما السبب في ذلك فهو، كما يقول بارانشسك، إنها تفرض على نفسها معايير صارمة، وهي ببساطة، لا تكتب قصائدها مقطوعة الصلة إلى كل قصيدة بالنسبة لها عامة.

وفي إحدى مقابلاتها القليلة للغاية، استعرضت شيمبورسكا مسارها الشعري فقالت إنها حاولت في أعمالها المبكرة أن تحب الجنس البشري بدلاً من الكائنات البشرية. ويضيف

بارانشسك إن جماليات الواقعية الاشتراكية استوجبت حب الجنس البشري كحد أدنى بينما قامت في نفس الوقت على نحو يدعو إلى المخزبة، بتضييق تعددية أبعاد الحياة البشرية إلى بعد اجتماعي واحد فقط، وتركيز لها أن تستشرف الواقع الإنساني في كل تعقيدته المثير للانعاج.

ويرغم عمق قصائدها العنيد أو المتشبث إذا صح التعبير، فإن شعرها، ربما بفضل خاصية سرية، استطاع أن ينفذ بسهولة إلى قلوب وعقول قرائها البولنديين حيث بلغت شعبيتها في بولندا مستويات مذهلة، وبعض قصائدها مثل قصيدة «قط في شقة خالية» (التي تصور فيها غياب شخص ميت من منظور الحيوان الأليف الذي خلفه) قد اكتسبت بالفعل وضع آثار العبادات بين القراء البولنديين. ومعروف أن جانبيه الشاعر الشعبوية هي سلمة تشتري مقابل بعض التنازلات، مقابل نبذ الشاعر لجزء على الأقل مما يشكل التقعيد الطبيعي لنفسه أو نفسها. ولكن شيمبورسكا، كما يعتقد نفس الناقد الأمريكي البولندي الأصل، على نقض ذلك، قد منحت فيما يبدو قدرة خارقة على أن تكون معقدة ومع ذلك قابلة

للفهم والإدراك، طموحة ومع ذلك يمكن الوصول إليها، فريدة ومع ذلك متمنجة. ويفسر الناقد هذه الخاصية بأن شيمبورسكا قد بلغت من الحكمة حد إدراك أن ما يجذب الناس إلى الشعر في الوقت الحاضر ليس قدرته على إصدار بيانات ولكن فنه في طرح الأسئلة ونموذج الاستجواب أو استجواب الذات ينبئ عن وجوده في تردد مذهل وامسار في شيايا جميع قصائدها. وفي الجزء الختامي من قصيدتها «أقول للزمن» تستخدم صفة قوية ولكنها مفاجئة لتشير إلى القيمة الخاصة التي تميز جميع الأسئلة التي تطرحها:

كيف ينبغي أن نعيش؟ سألني أحدهم في رسالة .

كنت أقصد أن أسأله .

نفس السؤال.

أكثر الأسئلة إلحاحاً.

هي الأسئلة الساذجة.

وربما كون تلك الأسئلة الملحة التي طرحها شيمبورسكا باستمرار تبدو على الأقل للوهلة الأولى، ساذجة ساذجة أسئلة رجل الشارع، هو الذي يعنى شعرها قدرة الانفتاح على الآخر، أو قابلية الوصول إليه.

ولكن نكاه شعرها يمكن في توسيع الاستجواب ليتجاوز حدود رجل الشارع، ومعظم قصائدها تبدأ، على نحو استفزازي، بـسؤال أو ملاحظة أو بيان يبدو متبذلاً تماماً، لكي نتاجتنا بمواصلته غير المتوقعة والمنطقية مع ذلك وهل يمكن أن يكون هناك شيء أكثر ابتدالاً من القول بأن لاشيء يحدث مرتين؟ ومع ذلك تقدم السطور الثلاثة التالية/ بمثابة هذه الفكرة حتى النهاية، نظرة مذهلة للوجود الإنساني . لاشيء يمكن أن يحدث مرتين أبداً.

ومن ثم، فالحقيقة المؤسفة هي

أننا نصل إلى هنا مرتجلين

ونفادر بدون أن تمنح فرصة للتدريب.

ويقول نفس الناقد إن الموقف الغنائي النموذجي الذي ترسّس عليه قصيدة شيمبورسكا هو المواجهة بين الرأي المعبر عنه بصورة مباشرة أو ضمنية بشأن قضية، والأسئلة التي تثير الشك حول صحته. وهذا الرأي لا يعكس فقط اعتقاداً ما مشتركاً على نطاق واسع أو عقلية ما سائدة، ولكنه أيضاً، بوصفه قاعدة، له مسممة دوجماتية معينة، والفلسفة التي يستند إليها تكنية في العادة، ومناهضة

للتجريب وعرضة للتعميمات المتعجلة، وجماعية وعقائدية ومتعصب.

وأخيراً يستنتج ستانيسلاف براونشاك أن فكرة شيمبورسكا عن وظيفة الشاعر هي أن الشاعر ينبغي أن يكون مفسداً لمتع الآخرين وينبغي أن يكشف الشاعر أية خدعة ويرى أية حيلة قدرة في اللعبة التي تلعبها القوى الأرضية وغير الأرضية حيث إستراتيجية المقامرة الرئيسية هي التصميم الدوجماتي والرهان هو أرواحنا وروح كل منا.

وبينما يعتبر شيفلاف ميلوش أن فوز شيمبورسكا بجائزة نوبل انتصاراً شخصياً، ويؤكد في نفس الوقت مكانة «مدرسة الشعر البولندية»، يشير مع ذلك إلى أن لغة هذا الشعر هي لغة البلد الذي أرتكبت فيه جرائم إبادة الجنس البشري على نطاق واسع.

فالرابط بين الكلمة والتجارب التاريخية يمكن أن تكون لها أنواع مختلفة وليست هناك علاقة بسيطة بين العلة والنتيجة مع ذلك، فيمكن أن تكون هناك دلالة لحقيقة معينة، ذلك أن شيمبورسكا، مثل تاديوس روفيفتش وزيجنو هريوت، تكتب «في مكان جيل الشعراء الذين بدأوا الكتابة خلال الحرب ولم يكتب لهم البقاء».

ويتساءل شيللاف عن علاقة شعر شيمبورسكا الذي يتميز بخفة اللمس، والابتسام المتشكك، والمزاج، بتاريخ القرن العشرين أو أي قرن آخر. ويقول رداً على تساؤه، إن هذا الشعر كانت له في بداياته علاقة كبيرة بهذا التاريخ، لكن مرحلته الفاضجة تبتعد عن صور اندفاع الزمن الخطية نحو يوطوبيا أو كارتة رؤيوية، كما مال القرن الذي بدأ مؤخراً في الانتهاء إلى الاعتقاد. ومن المؤكد أن تفكيرها يتضافر مع تكتم غير عادي كما لو كانت الشاعرة قد وجدت نفسها فوق خشبة مسرح بديكور مسرحية سابقة، مسرحية غيرت الفرد إلى لا شيء، شطرة مجهولة، وفي هذه الظروف ليس من الصواب التحدث عن الذات.

ويقول شيللاف استناداً إلى هذا التصور إن قصائد شيمبورسكا تستكشف حالات خاصة، لكنها مع ذلك معممة بدرجة كافية، حتى تتمكن من تجنب الاعتراضات ويستشهد، كغيره من النقاد الآخرين، بقصيدتها «قطة في شقة خالية»، فيقول إنه بدلاً من الشكوى من فقدان زورج صديقة، نسمع:

إن تموت.

لا أحد يفعل ذلك لقطة.

كما يؤكد باشيللاف ولع الشاعرة بالتكتم والتعامل مع الذات من على بعد

مسافة ساخرة، ولكنه يلاحظ أنها تشارك هذا الميل مع بعض معاصريها من الشعراء البولنديين مما يؤيد الفرضية التي تقول إن الملحم المشترك بينهم هو محاولتهم طرد أرواح الماضي، وهم في هذه المهمة، يمارسون عملية تطهير غريزية والمواد الخام التي يستخدمونها يصعب في الغالب رصدنا.

ولكن شيمبورسكا، كما يراها شيللاف، هي قبل كل شيء شاعرة وعي، ويعني هذا أنها تتحدث إلينا، وتعيش في نفس الوقت كواحدة منا، محتفظة بشئونها الشخصية لنفسها، وتعمل على مسافة معينة، ولكنها تشير أيضاً إلى ما يعرفه كل شخص من حياته الخاصة وإذا كنا نتذكر تعزينا للفحص الطبي أو تساؤلنا تجاه مصاففات، أو قراءة رسائل أشخاص لم يعد لهم وجود. فإننا كما في الرسومات التي تصور مشاهد الأحداث اليومية المألوفة، نتعرف على أنفسنا في هذه القصائد بوصفها كائنات ينتمي كل منها إلى الآخر، بذاتية تختلف من شخص إلى آخر وتوجد، كما كانت بين قورسين، فنحن نرتبط ببعض لأننا معاصرون، ومن ثم معرضون لنفس دائرة المعلومات والكلمات. إشارات التوجيه، تعني تقريباً نفس الشيء لنا :

نظرية النشوء، وسفن الفضاء، وهيروشيميا بل حتى هوميروس وفيرمير أو مبدأ اللاتين وهو بالذات ريبيرتوار كامل من الآراء التي نلتقها في البيت وفي المدرسة وفي وسائل الإعلام الجماهيرية.

ويخلص شيللاف إلى القول إن قصائد شيمبورسكا تبني عن طريق التلاعب، كما لو كانت تتلاعب بكرات ملونة، مكونات معرفتنا المشتركة، وهي تفاجئنا بمتناقضاتها وتبين العالم الإنساني في صورة تراجيكي ميدية والوعي الذي يجد تعبيره فيها هو وعي ما بعد - داروين، وما بعد أينشتاين - وما بعد العديد من الآخرين - لأن الحضارة التي نعيش فيها غرقى بعد كل شيء - تحتفظ بأثارهم. ونحن إذ نواجه بشعر رافض بهذا القدر من اللامبالاة، كما لو كان قد كتب بدون عناء، نتدبر في أن نذكر إنجازات العلم البازية. ولكن لأن هذه الإنجازات كانت موجودة، أصبح تفكير شيمبورسكا وتفكيرنا، شئنا هذا أو لم نشأ، معقداً ومروغاً وخير مثل لذلك تساؤلها عن مكان الإنسان المكيل بالنشوء. ثم يقول إنه لو لم تنشأ الخلاص عن طريق الفن، لما أصبحت شيمبورسكا شاعرة عصر الشكوك الكبرى.

قطعة في شقة خالية

شخص ما كان دائماً، دائماً هنا
ثم فجأة اختفى
ولا يزال مختفياً في عناء.
فتشته كل الدواليب.
ثم البحث في كل ركن.
عمليات التنقيب تحت السجادة لم
تكشف عن شيء.
بل انتبهت وصية.
تبعثر الأوراق في كل مكان.
لتناسي إذن وتنتظري.
انتظري فقط حتى يظهر.
دعني فقط أن يظهر وجهي.
هل سيتعلم درساً أبداً.
عما لا يحبه أن يفعله بقطعة.
اشئ في استحياء، نحره.
كما لو أنك غير راغبه
وبطينة إلى أبعد حد
على مخالفه هريجة بشكل واضح
بدون قفازات أو صرغانات على الأقل
في البداية.
(من مجموعة «النهاية والبداية»، ١٩٩٣)

أن توت - لا تستطيع أن تفعل ذلك
بقطة.
إن ما الذي يمكن أن تفعله قطرة في
شقة خالية؟
تسلق الحوائط؟
تتسع في الأثاث؟
لا شيء، يبدو مختلفاً هنا.
لكن لا شيء، كما كان عليه.
لا شيء، نقل من مكانه.
لكن هناك فضاء أكبر.
وفي الليل لا تضاء.
المصابيح.
وقع أقدام على السلم، لكنها أقدام
هديدة.
اليد التي تضع الأسماك في الطبق
تفترت / أيضاً.
لا شيء، يبدأ
في الوقت المعتاد.
لا شيء، يحدث
كما ينبغي.

اللغة العربية تغازل الشفاه الصينية

الماليك فى مصر، وإليها يرجع الاسم العالمى يوغورت بمعنى اللبن الزبادى باعتبار أنهم مكتشفوه أو مخترعوه، وأقلية خوى التى أضيفت إلى لغتها ما يربو على الألف كلمة من اللغة العربية. وتحترم الحكومة الصينية هذه الأقليات بحيث يتعلمون لغاتهم القومية إلى جانب اللغة الأم. وقد قمت بزيارة مدرسة مهنية للقوميات شاهدت على سبورة بها إحدى اللغات التى تكتب بحروف عربية لكنى لا أفهم كلماتها شأنها فى ذلك شأن الإيرانية والأورد ولغة الباكستان. قيل لى إنها الويغورية. فى هذه المدرسة يتعلمون المهن المختلفة لخدمة السياحة

تسافر عليه شخصيات ألف ليلة وليلة إلى بلاد الواق واق والصين. ولن أتناول فى هذه السطور إلا تعريفا موجزاً بما فهمته خلال الرحلة عن وضع اللغة العربية على شفاه سكان أكثر بلاد العالم ازدحاماً.

فلئن كانت الغالبية الصينية تنتمى إلى عنصر الهان (تسعون فى المائة تقريباً) فلن هناك ستة وخمسين أقلية لها لغاتها وأحياناً عقائدها مثل الأقلية الإسلامية التى تنتمى إليها ثلاث قوميّات على الأقل منها فى الشمال القازاكية والويغورية التى ينتمى إليها السلطان الغورى أحد حكام عصر

بدعوة من جمعية الصداقة الصينية والرابطة الصينية للدراسات العربية وقسم الدراسات الشرقية بجامعة بكين . والادق أنها الدراسات الغربية بالنسبة لموقع الصين لأن المتحدثين بالعربية والإيرانية والتركية... إلخ يقطنون غرب الصين، لكنها تفرقة فيما يبدو بين هذه اللغات واللغات اللاتينية والانجلو سكسونية . قمت بزيارة الصين خريف (١٩٩٦) . وقد كانت للرحلة مكاسبها: ثقافياً وسياحياً. رغم مقاعب السفر الطويلة مع أنها بالطائرة وليست على ظهر الجمال كما كان يحدث أيام طريق الحرير، أو على بساط الريح الذى كانت

كالفنقة والطهي واللغات. كما القيت محاضرة عن «أدب الخيال العلمي في مصر» في معهد الإمارات للغة العربية التابع لجامعة اللغات الأجنبية، والذي أسهم في تأسيسه الشيخ زايد رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة، وذلك بفضل مجهود استاذين مصريين كانا يقومان بتدريس اللغة العربية في دولة الإمارات سابقا، ويقومان بتدريسها حالياً في تكوينهما: الأستاذ عبدالعزيز وزوجته النشطة الأستاذة سوسن التي كان موضوع رسالتها للمجستير يدور حول تاريخ اللغة العربية في الصين. وقد فهمت من مرافقي الصيني أن الدراسة في هذا المعهد مجانية، وأنه مخصص لدراسة اللغة العربية للمسلمين، فقط وأنه أحد خروجه.

كما القيت محاضرة عن تجریتی الإبداعية والنقدية في معهد البحث والدراسة في الأدب العربي التابع لجامعة بكين. واستهلكت المحاضرة بالإشادة بتطور الاهتمام باللغتين العربية والصينية من الجانبين العربي والصيني بحيث أصبح كل طرف يترجم عن لغة الطرف الآخر مباشرة بعد أن كانت الترجمة تتم

عن طريق لغة وسيطة كالإنجليزية.

وقد لاحظت أن الذين استمعوا إلى هذه المحاضرة كانوا أقل عدداً وأكبر سناً من جمهور المحاضرة السابقة الذين كان معظمهم من الطلبة، فقد كان جمهور المحاضرة الثانية من الأساتذة الباحثين، من بينهم الأستاذة ذاخره (هذا هو اسمها العربي ولا أعرف اسمها الصيني) التي كانت قد انتهت لغوها من ترجمة قصتي «آخر العقود». وقد لاحظت أنهم تابعوا كلماتي بفهم واضح، بينما لم يكن الأمر على هذا النحو في المحاضرة الأولى لأن جمهورها كان من الطلبة الذين لم يتبع لهم السفر إلى بلد عربي على نحو مائتيع لهؤلاء الباحثين، حيث تتدرب الأذان على سماع لغة الحديث التي تختلف عن لغة الكتابة نطقاً وتركيباً والفاظاً. وقد ضريت لهم المثل بكلمات فصحي ذات تركيب عامي لنجيب محفوظ في روايته رزاق الملق حيث يقول عن حميدة أن المدعو فرج: أكل مخها وطار، وهو تعبير لا يمكن أن يفهمه دارس الفصحى فقط فما باله لو أنه قرأ رواية مثل «زينب» لمحمد حسين هيكل ليواجه فيها تعبيرات مثل:

أوراء شغلها، المسامحة بمعنى الإجازة الصيفية، تابوت بمعنى طنبور. وقد سألتهم إذا كانوا يعانين في اللغة الصينية من الهوة بين الفصحى والعامية مثلما نعانى، فأجابوا أن لديهم نفس المشكلة حتى أن أهل الشمال لا يفهمون نطق أهل الجنوب مع أنهم يستخدمون لغة واحدة، توجد لهم لغة الكتابة التي سائرال تتكون من أكثر من ثلاثة آلاف حرف حيث أن كل كلمة أساسية في اللغة تكاد تكون حرفاً قائماً بذاته.

وبالعين سبع مراكز لتدريس اللغة العربية، خمس منها في العاصمة بكين هي: كلية اللغة العربية بجامعة الدراسات الأجنبية، وهي جامعة متخصصة في اللغات الأجنبية والعلاقات العامة، وكان قد أنشئ بها قسم للغة العربية عام ١٩٥٨ ثم أصبح كلية عام ١٩٨١. ونظام الكلية هو الدراسة أربع سنوات للحصول على شهادة الليسانس، ثم الحصول على دبلوم ومدة سنتان أو ثلاث سنوات، ثم الحصول على الماجستير ونظامه ثلاث سنوات بعد الليسانس، والدكتوراه ثلاث سنوات أخرى بعد

الماجستير، ثم شهادة مابعد الدكتوراه ومدتها سنتان للبحوث. كما أن هناك أقسام لغة عربية بكل من: جامعة بكين، وجامعة التجارة الخارجية، وجامعة اللغات والثقافة، والمعهد الثاني للغات الأجنبية ويسمى أيضا معهد السياحة.

وفي شنفهاى كلية للغة العربية بجامعة الدراسات الدولية، وكذلك فى مدينة لويان بشمال غرب الصين معهد للغات الأجنبية - من بينها العربية - بجامعة سى بيه. كذلك هناك نظام تدريس للغة العربية بالمراسلة، ونظام آخر للدراسة المسائية. ويأتى الكثيرون من دارسى اللغة العربية إلى الدول العربية لاستكمال دراستهم لاسيما فى الجامعات المصرية.

ولاشك أن انتشار الإسلام قد ساعد على انتشار اللغة العربية فى البلاد التى دخلها، وقد أثرت اللغة العربية فى لئات مايسمونه القوميات الإسلامية تأثيراً كبيراً سواء كان ذلك فى صورة الحروف العربية التى تُكتب بها اللغتان البوذية والفارزاكية، أو فى صورة كلمات وعبارات أضيفت إلى اللغة الصينية

مثلما حدث فى لغة قومية خرى. وقد كان الهدف من تدريس اللغة العربية فى الصين هدفاً دينياً بحثاً حتى نهاية الأربعينيات من هذا القرن، أما الآن فقد أصبح تدريس اللغة العربية لأسباب سياسية وديبلوماسية واقتصادية. ولكنى لاحظت أن مراكز تدريس اللغة العربية تعاني أشد المعاناة من حاجتها إلى المراجع الحديثة، وقد قدمونى فى المحاضرات التى أقيمتها طبقاً لبيانات حصلوا عليها منذ عشرين عاماً. وشكوا لى أنهم - على سبيل المثال - يشتركون فى صحيفة كالأهرام ويدفعون ثمن الاشتراك، لكن الصحيفة لاتصلهم بانتظام حتى أن مجموع ماوصلهم من أعدادها ثلث ماكان يجب أن يصلهم، أى تصلهم شهراً وتقطع شهرين، وأن أكثر من مسئول مصرى زار الصين ووعدهم باستهداء الأدباء المصريين لأعمالهم على أن تتكفل العلاقات الثقافية الخارجية مثلاً بوزارة الثقافة - أو اتحاد الكتاب إن أمكن - بنفقات البريد، لكن ما إن يعود المسئول إلى القاهرة حتى لايسمعون حساً ولا خيراً. مع أننى على ثقة أن كثيرين من الأدباء على استعداد

لإهداء مؤلفاتهم للصين وغير الصين.

ولما كان اللبنانيون انشط منا فى تدعيم التبادل الثقافى مع الصين فلا عجب أن يكون أشهر كاتب عربى وأكثرهم انتشاراً على نطاق الجمهور الصينى هو جبران خليل جبران. يأتى بعده نجيب محفوظ (بعد حصوله على جائزة نوبل، أى أن الفضل فى ذلك للجائزة وليس لجهدنا). وقد عجبت كيف يصل كاتب رومانسى مثل جبران خليل جبران إلى مثل هذا الانتشار الشعبى فى بلد نظامه الرسمى الشيوعية، بل وفى عالم تطور فيه الواقع بحيث أزاح الرومانسية جانباً ليسهل مكانها العنف والجنس واللامعقول. وقد كرّس الأستاذ إى هونغ (اسمه العربى: جلال الصينى) المولود عام ١٩٤٠م والذى عاش فى مصر سنتين مابين عامى ١٩٨٣ و١٩٨٥ إقتان دراسته فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ويعرف شخصياً عدداً كبيراً من أدباء مصر المعاصرين، ويعمل الآن باحثاً متخصصاً فى الأدب العربى بمعهد بحوث الآداب العالمية فى بكين، كرّس حياته ليترجم الأعمال الكاملة

لجبران ورسائله إلى كل من ماري
هاسكل ومي زيادة وميخائيل نعيمة،
فضلا عن دراسات وأبحاث متعددة
مصورها أدب جبران. كذلك من
الأعمال العربية المشهورة في الصين
«الف ليلة وليلة»، وقد قابلت الأستاذة
درة التي تخصصت في هذا العمل

التراثي العظيم وأمضت خمس
عشرة سنة في ترجمته إلى اللغة
الصينية.
لهذا ادعو الجهات المختصة -
وفي مقدمتها العلاقات الثقافية
الخارجية بوزارة الثقافة الوكيل

النشط الأستاذ محمد غنيم - أن
يبعث الطرق الكفيلة بتلبية حاجة
دارس اللغة العربية في الصين وفي
غير الصين إن أمكن، من خلال
إدارة وميزانية مخصصتين لذلك
وبرنامج ومتابعة دائمين، تبادل
ولا تنتظر.



أصدقاء إبداع

الشعر

لاقي المتن ولا في بهوان الأصدقاء وقد
أكدنا ذلك أكثر من مرة، وعليك أن
ترسلها لإحدى المجلات المهتمة بشعر
العامة، وهي كثيرة .

• الصديق الشاعر محمد السانوسي
عبادي (أسوان)، قصيدتك مجرد
محاولة لمسرد وقائع معينة، والشعر
ليس سردا أو حكاية للوقائع والأحداث،
إنه يحتاج إلى لغة وإيقاع وخيال، ولعل
قراءتك لأمم الأعمال الشعرية المعاصرة
ترشدك إلى ذلك.

• الأصدقاء الشعراء: أيمن عبدالقادر
وأحمد عبدالفتاح نور وشاكر
صبري محمد سيد وياسر أحمد
عبدالخالق ر وحيد عبدالخالق
والعبد قصائدكم يمكن قبولها على
أنها مجرد بدايات، وأنا لنتنظر منكم ما
بعد هذه البدايات، بعد أن تكونوا قد
تخلصتم من أخطاء اللغة ومن
الاضطراب العروضي.

أصدقاء الشاعر أو معارفه الأقربين،
فيرشده إلى ما فيها من أخطاء وتجاوزات.
أما الأصدقاء الجدد، فمنهم الشاعر أحمد
محمد علي، الذي ننقلا له بمستقبل شعري
حقيقي إذا هو أعطى للشعر من وقته
وجهد، والأمم نفسه يصدق على الشعارين
محمد خيرى الإسم – الذى أرسل إلينا
قصيدتين اخترنا أقصرهما، أما الأخرى
(كيف يبكي الصمام) فهي أيضا جيدة،
ولكنها طويلة تحتاج إذا نشرت إلى المساحة
المتاحة لديوان الأصدقاء كلها – وهلال
فتحى عبدالفتاح الذى تنبئ قصيدته عن
تجربة صانعة وتمكن من الأدوات باستثناء
الخطأ الوحيد الذى وقع فيه (سهما يزيل
الريح)

رندو خاصة

• الصديق الشاعر طارق عبدالوجود
(سيدي سالم): قصيدتك العامية
جيدة، ولكننا لاننشر الشعر المكتوب
بالعامية المصرية أو غير المصرية هنا.

في ديوان الأصدقاء لهذا العدد، قصائد
حديثة لشعراء من الأصدقاء القدامى
والجدد، فمن الأصدقاء القدامى الشاعر
خالد علي مهران الذى يستعد لإصدار
ديوانه الأول، وإذا فهو يستحق منا أن نهنته
بهذه المناسبة خاصة أنه أبدى مرونة حقيقية
واستعدادا جادا لتطوير تجربته حين أقدم
على كتابة الشعر الحر، وأختار نماذج من
قصائده التعميلية للجديدة لينشرها إلى
جانب قصائده التقليدية التى ننشر إهداما
في هذا العدد بعنوان (مراثية). ومن
الأصدقاء القدامى أيضا الشاعر
عارف البرديسي، الذى أبدى غضبه لأننا
تجاهلنا قصائده فترة طويلة، والحق أننا لم
نتجاهلها، ولكننا وجدنا ما يرسله غير
صالح للنشر بسبب ما فيه من أخطاء
عروضية فاحشة. فضلا عن بعض أخطاء
اللغة والأسلوب، وإذا كنا اليوم ننشر إحدى
قصائده القصيرة، فلنكن نشرك معنا القراء
في الحكم عليها، ونعسى أن يتطوع أحد

ديوان الأصدقاء

انتظار

أحمد محمد علي (القاهرة)

إلى أن تعود إلى الحياة، أمْدُ إليها يدا
ونثار للبوح كي يولدا
ونجمع شملا لأنقاصنا
ونلحق بالركب نحو القمر
نَبِّئْ إليه أحاديثنا
نواعدُ أننا لن نغيبا
لكي لا يغيبا
وتشعر بالدفء أحضاننا
ونرسل للشوق أشواقنا
وتشهد كل الليالي بأحلامنا
تتحطم كل المسافات بيني وبين القمر
فهل سوف نلحق بالركب، أم أننا...؟

... ..
وما زلت أحلم أنني أعودُ
وأنتظر البرق والهاتف
... ..
لعلُّ البحار تراسلني ذات يوم
فتجرح سمعت الأزقة
تسكب في الروح نافذة للمدى
فتعلن صحو المدى

وعلى إذا ما صحويت.. أقد قميصَ الرجوع
أهمُّ به
إلى أن يبدد ليلين قد سرمدا
وانتظر الموعدا

●
رويدك.. يا..

محمد خيرى الإمام (المنصورة)

قفارى سيفضحك فيها الحيا
رويدك يا وردة لا تقر
أخاف عليك من السفر الموسمي
وما هي تذكرتى
وقلبي استقر إزاء القطار..

رويدك.. يا...
هناك على البعد قلبُ
يكاد يُجَرُّ خُلُقًا جديداً
ويوقظ من قد يرى غافيا
رويدك.. يا

سيوشك..

هاتيه لى، وتعالى ليّا

تعالى فما زلت أرقب طيفك منذ قرون

أنا: فعينُ تنام

وأرسل أخرى مع القلب تبحثُ عنك

فيعتصر النعم منها، ويتركها

ثم يرجع لى باكياً

فهلا إذا ترجلين

فقد تتفتت كلُّ المدارات

مهلا إذا جئتِ بأدية الحُسن

عندى بَحُور

فهيا يَعدُ لى نصفى

ويضحكُ طفلاً تنفّس منذ ولادته شاكيا

فيا...!!

لست أعلم ما اسمُك

وايست جميع الحروف سواهُ

فجيتنى لدفعٍ عظيم

وإن شئتِ فلتأخذينى

كيانى سهر مضى فى حافتيهِ الفيا

رويدك يا

أحبك جداً

هلال فتحي عبد الفتاح (النصيرة)

أحبك جداً

برغم اختلاف الفصول

ورغم العواصف..

ورغم المطر

أحبك جداً

برغم القصيد الذى لم يسره

أحبك مهما (يزول) الربيع،

ويمضى بنا الليل نحو الغيوم

ونحو النجوم التى تندثر

أحبك جداً

فأنتِ بشاره حلمى المسجى

بدمع الوتر

وأنتِ انكسارُ الزمان العنيد

وإشراقة الصبح مهما انتظر

وأنتِ حدائقُ قلبى ونسيمُ جنونى

وجدولُ عشقٍ هنا . ينهمر

وأنتِ ابتسامةُ حزني

وأولُ عيونى

وهمسُ الجليد الذى ينشطر

أحبك جداً

وأعلم أنكِ أنتِ الحياةُ

وأنتِ المات

وَأَنْتَ أَنتَ النَّدِيدُ الْمَسَافِرُ عَبْرَ الْوَتَرِ

بَيْنَ عِيُونِي

أَحْبَبُ جَدًّا

وَبَيْنَ عِيُونِكَ

وَأَعْلَمُ أَنَّ الْمَسَافَةَ

مَوْتَ النَّهَارِ وَيَطُشُّ الْقَدْرُ

مرثية

خالد علي مهران - القاهرة

نقد الحبيبة والحياة بفقدها
والعمر يسرع نحو عميق المنحدر
رفقاً فإن البين جمر في دمي
والحزن نار في القلوب وتستعر
أنا لا أصدق أن تموت حبيبتي
كيف الحياة بدون نجم أو وتر
أو أن قلبك يا ظلوم يحسبها
ويضم هذا القدح حقاً والبصر
وتضم ساحك جيدها واكفها
وتضم عيناً زائها هذا الحور
وتضم بينك ثغرها وفؤادها
وتضم خذا فوقه يندى الثمر
لهفى عليها في الظلام وحيدة
صبها وليلاً في الرمال هذا المقر
لهفى عليها بالحرقة أدمى
حجم تفيض من العيون وتنهمر
يا قبر مهلاً فالحبيب ثوى هنا
ياقبر مهلاً بالحبيبة والعمر
يا قبر رفقاً فالرحيل أمضى
والنفس فيه قد تولاه الضجر

بالألمس ودعت الحبيبة والقمر
بالألمس راحت في طريق في سفر
بالألمس واراها التيسراب ترابه
والشوق يصف بالقلوب ويعتصر
أه لهذا الموت يسعني بيننا
يختار منا عنوة وبلا نذر
أنا لا أصدق أن موعود بيننا
قد أن حقاً وانتهى وقت السمر
أو أن هذا الفجر فارق (دنتي)
ومن البرزخ أراه يوماً يعتذر
أو أن هذا الطير أثر غريتي
كيف السحاب يضم يوماً بالمطر
كيف الصباح يجر يوماً دون شمس
دون ماء، مالت، كيف الشجر
أنا لا أصدق أن قصتها انتهت
أو أن هذا الموت قسود وأرى الزهر
هل راح حقاً في الغناء شبايبها
هل مات هذا الصبح حقاً وانكسر
ياقبر مهلاً فالحبيب ثوى هنا
وارحم جريحاً مسه ضرُّ القدر

اتضممها دونى فى انك ظالم
خزنى إليها كى أنال جوارها
اتضممها دونى فىالك من حجر
خزنى إليك لكى أرى وجه القمر
إن الحياة بدونها لا تُبَتَّقَى
راض بكأسك يا ممات لأجلها
خزنى إليها فى تراب أو حفر
يا قبر طوعاً كى أكون المبتدر

وبان

عارف البرديسى - جرجا

جننا
وقد سرقوا من البحر
أشعة كثيرة
نوافذ من نقاء
فيض
رجل يهوى ملامح السكان
التي أذابها الصدا
تحت رائحة البحر المزيف
الذى يبت فوق منابر
غطاء الحقيقة
له ما شاء
ولنا واحد.



القصة

أيها الأصدقاء

هذه مجموعة أخرى من النصوص، نتيج لأصحابها فرصة النشر، ونمسك مؤقتاً - عن النصائح التي نظن في أحيان كثيرة أن لا جدوى منها.
وهناك مجموعة أخرى ستجد طريقها إلى النشر في الأعداد القادمة إن شاء الله.

مشهد يومى

أيهاب رضوان = النصورة

فجأة تجدها أمامك . تتسمر وتحلق فى وجهها
كأننا، ونظراتهما تخترق ضلوعك وتتفحص مسامت.. تعد
مشدوها.. هى حقاً؟ وبعد كل هذه السنوات العجاف؟..
عيناها الواسعتان تتدفقان ذكاء ومرحاً غامضاً كما
شعيراتك البيض بسرعة وتلاحظ انحناءة ظهرك الطفيفة،
بينما تفشل أنت فى القبض على شعرة بيضاء واحدة

خمس دقائق فقط وتنصرف، وقبل الدقيقة الخامسة
بشوان تجعلها عشر دقائق .. ولكن هل تبخل على عامين
كاملين من الحب بعدة دقائق أخرى. هه.. هل تبخل؟ لا.
إنها نصف ساعة أخرى إذن. نعم. نصف ساعة لا غير..
وتظل تنتظر دقائق وساعات أخرى بلا عدد.. يمتصك
الوقت شيئاً فشيئاً وتنهض ... صغيراً.. متلاشياً..
تغمض عينيك عن كل شئ سوى ضعفك وخيبتك، وتمر
السنوات وقد أدمت إغماض عينيك.. وحين تفتحهما
تجدها - الآن أمامك، تفتش عن كلمات أية كلمات لتقولها
وحين تضر عليها تفقد لسانك... ولا ينفذك إلا صوت
ملانكى لم تنتبه لصاحبه سوى الآن وترأها تمسك يد
طفلتها لتغيب عن عينيك اللتين تحاول إغماضهما ثانية
لكنهما ترفضان بإصرار ... وعندئذ فقط تتسالم بغيا
لماذا نسيت أن تتزوج.. ويخيل إليك أن ظهرك ينحنى عدة
ستتيمترات أخرى غالية.

الناس

أحمد سعيد - القاهرة

والصديري النوبي الذي يحوى حافظه تقوده الجليدية
السوداء، وسجانه وورقة «البفرة» لزوم اللب، وبقايا
قطعة الحشيش، التي حش بها سيجارتين أمس، يرتدى
الصديري أولاً، يؤمن على المحتويات، يتحسس قطعة
الحشيش....

يا فتاح يا عليم... يارزاق ياكريم... استعنا على
النشأ باله... ربيها وهو ينخل نراعيه في «كم
الجلباب» المقلوب، يرفعه، ينزلق فوق جسده من فتحة

برأسها وترجفك رشاقها القاتلة.. تجذبك أفكارك الملتبهة
بعيداً عنها أو إليها في مكان وزمان بعيدين... حين
جلست وحيداً تستجدي الدقائق والثواني وتتمسك لهما
ولنفسك أنها حتماً ستأتى، لأنك قلت لها إنها فرصتكما
الآخيرة تسحقا كل عقارب الشك التي تنهش حبكما
وتضمعا اقدامكما على طريق يلبي إلا المرافقة.. تتشاغل
بعد نجيحات بعيدة تعرف عديداً جيداً، ووقات ساعتك
تطن بقسوة تنهراً لها طبلتا أنيك... وعندما يخيلك
طيفها في كل واحدة تمر أمام عينيك الغائمتين بسحب
تتوق إلى الانهمار، تجبر نفسك على التثهد بارتياح كاذب
لأن هناك عشرات الأسباب قد تؤخرها هكذا تحاول عبثاً
خلق أخطاء مزعومة أخطأتها أنت، وتتشغل في إيجاد
تبريرات مقنعة لأخطائها المتكررة، كذلك - بابتسامة بلهاء -
تصر على أنها ستجنى ويحصر جسدك المرتعش على
التشبث والذوبان بمقلبك الذي بدأ يملّ منك.. تقسم أنها

يطيب له الجلوس على الصخرة الأسمنتية للملاصقة
للباب الخارجى، حيث تمتد الساحة الخالية، والهدوء
الصباحي للمكان؛ سجانه المميّزة بجواره، فوقها علبة
الثقاب يجلس وأضما قدمه فوق الأخرى، نافثاً دخان
السيجارة كعادته.... يستيقظ مبكراً يستفتح صياحه
بالسعال الجاف، ييصق مرات داخل منفيله القلني
القديم نصفه الأعلى النحيف عاد، يرتدى «سروالاً قطنياً»
خفيفاً يمد يده، يفرد جلبابه المطوى الذي يتوسده

كاليفل، ولم يعبره.. حتى صباح رينا.... جلف صحيح..
يا أقول لك إيه يا طنطاوى.. مر على أختك بالليل... يعنى
لما تفشى قلبها بلاش زن وخوة دماغ... وحكاية
السلام، والمدارس... هو احنا كنا اتعلمنا... ولا يعنى
اتعلمنا، اه... على قد لحافك مد رجليك... تتقاطع الشمس
الساقطة من الكوة الجانبية للحمام، مع البخار المتصاعد،
يا أخى حرام عليك.. ده العلم نور... بناقص قرش
حشيش، ولا الأفين المهبب... ركن المكشدة البلح، جفها
بقطعة الخيش المسمرة فى العصا الخشبية مر عليها
بس... قول لها الورشة احسن لهم.. صنعة تنفعهم،
وبلاش تقطيم التلت ليجد ولدأ صغيرأ يشد جلبابه

عم طنطاوى... أبو يا هنا.. أمى عايزاه

خرج من الحمام، ارتدى ملابس، القى التحية مودعا
طنطاوى مساكاً يد ابنه مال أمك.... راكمها عفريت على
الصبح ليه...؟

بدأت الحركة تدب فى الساحة بين البيت والحمام،
«سيد الفوال» يركن عربته بعد أن حل حماره يرض
أطباقه، وقفص الخبز، جودة القهوة، يرش الماء على
التراب المحاط بالأحجار، البوفيه الصغير الذى يأوى إليه
غلاية الحى بعد وجبة الفول، يختلط صوت التلاوة الآتى
من المذيع للعرية نصف النقل لصبيحى اللبان، مع أدعية
أم صابر بائعة الخضسر، التى تقترش مشنات الخضسر،
تتصاعد وتختلط الأصوات لين... جرائد... حصار
وحلاوة... أبعد يا ابن القديمة... سيب الجزوة... باللا
ياواد انت وهى.. من هنا.. يشعل سيجارة ثالثة على
الريق مجرجراً ابنه، مواجهأ صخب الساحة وكانها تنأى..
ماتقولى يا صبح... جرى إيه... أهدى... أهدى...

يدفع الولد يتسحب مدخناً، منتشها، خارجاً من
الساحة، باحثاً عن لقمة عيش رافعا بصره مردداً
«ماحش بييات من غير عشا يا.. ياكريم»

الراس، يبحث عن البلفة أو الشيبشب، يبحث عن حذائه
القديم.. أى شىء يحتذيه، يتأمل زوجته، يتناثر «العيال»
فى الحجرة فوق السرير، على الكنية، على الأرض تمت
لهم رزق... تجرع الماء من القلة الفخار، ويد .. اللهم
أدمها نعمة.. وأحفظها من الزوال، يخرج.. يجلس على
الصخرة الأسمنتية، يدخن سيجارة «على الريق» يجذب
النفس الأخير من السيجارة، يلقيها بعيداً، يمد يده خلف
الباب الخشبي العتيق، ليأخذ الكوب البلاستيك المعلق،
بداخله «الليفة الحمراء»، والصابونة النابلسى، يتخذ
طريقه إلى الحمام العمومى الشعبي القديم، ... تركلنا
على الله.. يا كريم.. يلقي التحية على طنطاوى خدام
الحمام المسبق، خمسة وعشرون عاماً من الحمام
الصباحى، ووجه طنطاوى المكتنز، وجسده المذكور، نفس
الجلسية، فوق المصطبة فى مدخل الحمام، يجيب التحية
وهو يسوى التبغ، طاويا سباباته فوقه، يلصقها بلعابه
الخفيف، يجلس بجواره، يتناول منه سيجارة.. يسأله عن
أخباره، وأحواله يجيبه بصوت ممشرج كصداً الأبواب
العتيقة...

«ما انت عارف.. إيه اللى صبرك على المر، اللى أمر»
منه... قول يارب...

«عارف.. القرش زى الثعبان... ما تعرفش تسكه»
هااه...

«تناول الكوب البلاستيك، والمنشفة للعتيقة، كان
البخار هادئاً والماء دافئاً أثاره صوت طنطاوى الصدى».

«أقول لك.. الولاد ابني بيعت مرسال امبارح... هاينزل
من السعوية بعد أسبوعين رينا ما يحوجنا لهم.. لكن
قرشين من اللى معاه... أه الولاد عضمه كبير ولا إيه
أثناء إزاحتها الماء بالمكشدة البلح، دخل عليه شخص
بجلباب، يميز أهل الصعيد الجوانى، تحرك ناحية
الرحاض رافعا ذيل جلبابه.. ما أغاظ طنطاوى أنه تبول

وداعاً مرة أخرى

صابر علي أحمد محمد - اندونسيا

لحقت ساعتها تحت الشمس، وارى الحزن دمعتها،
تذكره حينما أتى لخطبتها زف إليها الخير، وقتها
سقطت دموعها أيقنت أنها دموع الفرح، رأت الدنيا بتلك
الألوان الزاهية، لكنه لم يشأ لأحلامها أن تستمر،
فاجأها بالسفر، تذكر ملامحه جيداً عندما كان يحدثها
عن الحب والكفاح.

تتهدد بقوة، تطايرت خصلات شعرها الناعم فوق
حاجبيه واستسلمت للبكاء...

تحولت السفينة ومازالت النظرة الأخيرة تربطها
بالرصيف.

أغمضا الجفون على صورته، طبعها في قلبيهما،
استدارتا مغادرتين، خطاهما بطيئة ترتفع وتنخفض
كانها في كل مرة تقطع من جسد الأرض.

(٦)

شقت السفينة طريقها في متاهات البحر الواسع،
ظل واقفاً، الحنين يلزمه، والغربة تصحبه لأول مرة.

الشمس توشك أن تغرب، ثمر الصور بطيئة أمامه،
صورة أمه وهي تعلم شعرها عندما تناثر على وجهها،
تختلط مع صورة أبيه بعد صلاة الفجر يتمتم بالتساييح
تحت فراشه، ... تهدد كمن فارقهم منذ سنوات، أغمض
عينيه تلامس جفניה تساقطت دموعه بغزارة، تذكر
كلامه لهم.

كبان هائل يتأرجح فوق صفحة الماء، يداعبه الموج
برفق... الحبال مثبتة أطرافها عند حافة الرصيف خوفاً
أن تتجثج للدخول... ظهر الفتى من فوق سطح السفينة
مطلاً بجسده النحيل وعينيهِ الواسعتين دموعه تتساقط
بللت شاربهِ النابت. وسط الجموع المزدعة فتاة جميلة
تبكي، دموعها تلمس أرضية الميناء، بجوارها جلست
امرأة عجوز تبكي دموعها تتساقط في صمت... أما هو
فكان مفروء القامة أمامهم...

(٧)

خرج صوت التنبيه من قلب السفينة يعلن عن ميعاد
إقلاعها نهضوا جميعاً، تكاد تطير قلوبهم، التصقت
الأجساد فوق سطحها في حرب غير معلنة من أجل مكان
يشيرون من فوقه التي بجسده بين تلك الجموع...

(٨)

ترمقه أمه بنظراتها، تشير له وقد تناثر الغطاء الأسود
من على رأسها، كشف عن وجهها الأبيض ذي
النصاريس القديمة، دموعها لا تجف من فوق وجنتيها.

(٩)

واقفاً بجوارها منتصباً كمسكبي الخدمة، تسمرت
قدمه بالأرض، بنظرة من بعيد يكاد يموت من الكمد، لكنه
يؤمن بأن الدموع ليست للرجال.

(١٠)

راعى الافواه

عبد العزيز دياب - الشرقية

يلهثون... يلعقون عرقهم ويلهثون... فى الغروب اطلقت
العيال يمتصون اشداها.. تقبثوا دماء طهرتك بقرنها
عندما حاولت الاقتراب، تربت على الفراغ، بجانبها تنتظر
امتلاء الضرع، فى صدرك الآن خوارها فانثج جانبا إلى
ركن بعيد ولم شقوق جسدك المتفق....

الصدى يلف رأسه، المغنى يهدد الريح، يذبح
الطحالب التى تتسلق جسده، ينتظر معه ليعانق زحف
الماء....

أشعل نفايات عطنة يطعم النار رائحة الجوع وصراخ
العيال تكوموا بجانبه عليقة للشتاء ينفخون الأغصان،
خاوية بطنه تتزاحم فى رأسه الأسئلة...

غسل عينيه بضوء الصبح، الأرض المرشوشة بالندى
تناوشها الريح تكنس عرق الأيام والليالى، تصبف
الافواه على الجسر ثلوك الانتظار... فى عينيه بطن
زوجته المتفخ كل مرة تلد واقفة ويزرع الرضيع حائطا
للريح ينخلع مع بكاء الليل قشة يداعبها....

الشمس تسمى تتلصص على عتابه، رشح الزير فى
الركن وخيط الماء المنقطع إيقاع رتيب، تهتز رأسه، يربط
ريقه شفتيه، بقع سوداء تلطخ أرضية الباحة، اقسم: لن
تأرى دارنا رائحة العفن قفز فوق السلالم إلى السطح
ناوشته الريح... هبط... رأى زوجته تمتص اشدا البقرة...
ساقها أمامه والعيال يزرعهم حائطا للريح وسافر صوت
المغنى بعيدا ولم يبق منه إلا صدى لبكاء الناي...

خرج مفعما برائحة الليل، القمر يرش ضوءه فوق
أسطح البيوت والشوارع.. صوت المغنى يأتى من بعيد
ويحة الناي تسرى رعشة فى جسده المسكون بالصهد
فتفتلت من رأسه هزة خفيفة، يشده الصدى من أذنيه
يرسم صورة المغنى تزين رأسه (اللبدية) يرفع بين لحظة
وأخرى أكمام جلبابه الفضفاض ينتفخ عرق رقبة فيزعق
السميعة ينفخون عن صدورهم أنفاس الدخان...

الصدى يغيب تسجبه قبضة الليل بعيدا.. الناي
ينزف دمه، صوت دهم مداسه فوق الأرض نغمة عاقلة
بأنثيه.. هى رحلة شاقة محفوفة بتقلبات الريح.. تنابه
أنفاس الشوارع أن يسكن إلى الدفء ويلق بريق
الجسد... خرج من غفوته مع رحيل نباح الكلاب.. هناك
سيتردج جسده حائطا للريح ينبث جلده كرمشات تتدلى
ذراعاه تغوصان فى شقوق الأرض.. تزحف أنفاسه فوق

لحمى والريح لاتزال تذرو النبت الجاف فى
أرضه... تجلده... تصفعه فينخلع... يلملم بقاياها ويلهث
خلف النجار...

فى الظهيرة افترشوا الأرض، فك صرة الطعام، دهن
شدقه بحصى الملح، سقطت رأسه إلى قاع المجرى
يحاول أن يرتوى، تفر منه الطير تميد مع الريح، يسطع عنقه
يشم رائحة الجفاف.. انزع عنك ملابسك واهبط إلى قاع
المجرى وارخ ذراعيك لتعانق زحف الماء هائما انتظرت
طويلا... قطعت البقرة مقودها وجرجرت الرجال خلفها



للفنان شاكر المداوى فى معرضه الاخير مائيات.

كشاف إبداع ١٩٩٦



السنة الرابعة عشرة

أعد كشاف هذا العام في ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز تصنيف موضوعات المجلة للاستفادة منه في الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً ألفبائياً حسب تصنيفها. والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبة ترتيباً ألفبائياً ، مع الرقم المسلسل للموضوع ، ورمزه كما ورد في الجدول «١» فضلاً عن كشاف خاص بأصدقاء إبداع.

إعداد : سلوى مصطفى

إشراف : شمس الدين موسى

كشاف مجلة إبداع ١٩٩٦ - السنة الرابعة عشرة

جدول رقم (١)

الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة
ش	الشعر	د	الدراسات	ف	الافتتاحية
ر	الرسائل	مت	المتابعات	ق	القصة
م	مكتبة	ت	تعقيبات	فن	الفن التشكيلي
ب	ببليوجرافية	ح	حوارات	مس	المسرحية

جدول رقم (٢) الموضوعات

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١ - الافتتاحية (١٠) افتتاحيات				
١	الادب البولندي.. والتاج الرابع	أحمد عبدالمعطى حجازى	١٠ ، ١١	٤
٢	أدب مصرى بالفرنسية؟ أم أدب فرنسى فى مصر؟		١٢	٤
٣	أدوينيس فى « الكتاب »	حسن طلب	٦	٤
٤	الجسد يكتب نفسه	أحمد عبدالمعطى حجازى	٧	٤
٥	رجل الأقاليم النادرة		٩	٤
٦	سيرتان	حسن طلب	٢	٤
٧	الشعر المصرى الآن.. مرة أخرى		٥	٤
٨	المصادر لاتجدى	أحمد عبدالمعطى حجازى	٨	٤
٩	هل مات الشعر		٣	٤

مسلّس	الموضوع	المسوّلف	العدد	الصفحة
١٠	هل نحن على أبواب نهضة ثقافية؟	أحمد عبدالمعطي حجازي	١	٤



ب - الدراسات (٨٠) دراسة

١	إبراهيم مدكور : لائقسية اللغة . لائقسية التاريخ	حسن طلب	١	١١
٢	« ابن البلد » والغريب ملاحظات تمهيدية	علي فهمي	٨	٦
٣	ابن عربي	جورج حنين ت/ بشير السباعي	١٢	٤٦
٤	أحمد راسم	رجاء ياقوت	١٢	١٠٢
٥	آخر كلمة للراحل الكبير إبراهيم مدكور	أحمد عبدالحليم عطية	١	٢٠
٦	أفلاق الأرض وأفلاق السماء	حسن طلب	٥	٨٥
٧	أدمون جابيس	دانييل لانسون ت/ رجاء ياقوت	١٢	٦٨
٨	الإرهاب الفكري بين تنظيمات الباطنية والأصولية الحديثة	زبيدة محمد عطا	٦	١٥
٩	الأصولية والمطيلية	مراد وهبه	١٢	١٢
١٠	أغننيات امرأة معشوقة	طلعت شاهين	١١, ١٠	١٢٧
١١	أم القصائد	فريال جبوري غزول	٢	٨٧
١٢	اندريه شديد	إيمان عبد الخالق بدوي	١٢	١٢٨
١٣	إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل	علي عسري زايد	٣	٢٥
١٤	آية الجنون بالشعر	محمد حماسة عبد اللطيف	١	٩٥
١٥	بدر شاكر السياب ماذا أخذ وماذا أعطى؟	بيزى الأمير	٩	٣٢
١٦	البير قصيرى	رجاء ياقوت	١٢	١٠٩
١٧	تأملات في الذكرى الثلاثين لرحيل محمد مندور	صبرى حافظ	١	٥٥
١٨	تجربتي في كتابة القصة القصيرة	عبد الستار ناصر	٦	٤١
١٩	تعليم بلا دوجماطيقية	مراد وهبه	٢	٦

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢٠	تيسير سبول الإنسان والأديب	حسنى محمود	٨	٧٩
٢١	الثقافة الفرنسية فى مصر	ابتهاج الصسامى	١٢	٢٦
٢٢	جورج حنين	عادل صبحى تكلا	١٢	٣٥
٢٣	الحدائق وما بعد الحدائق فى الفكر الغربى	محمد على الكردى	٧	١٧
٢٤	حول قضية نصر حامد أبوزيد	إبراهيم على صالح	٩	٦
٢٥	حول مستقبل الشعر	جورج حنين	١٢	٤٤
		ت/ بشير		
٢٦	حيل الفقهاء والقضاة	ثابت عيد	٦	٢٣
٢٧	خالد محمد خالد الكاتب المتوحد	حامد طاهر	٤	١٠
٢٨	خالد محمد خالد: «من هنا نبدأ»	أحمد صبحى منصور	٤	١٦
٢٩	خمس عشرة قصة مع رؤية تشكيلية	حسن طلب	٧	٥٨
٣٠	دنيوية الحب فى طوق الحمامة	مارى تريت عبدالمسيح	٩	٨٢
٣١	ديالكتيك الحرية	مراد وهبه	١١، ١٠	٧
٣٢	ذكرى فراش	ستيفن جارون	١٢	٥٨
		ت/ بشير السباعى		
٣٣	ذكريات عن عاشقة الليل	دينى الأمير	٢	١٠٧
٣٤	الرجل الضخم والسيدة الضئيلة	جورج حنين	١٢	٤٨
		ت/ بشير السباعى		
٣٥	رسائل الجسد عند نورا أمين وعفاف السيد	سمية رمضان	١١، ١٠	١٠٩
٣٦	رؤية للشعر العربى المعاصر فى مصر	عبدالقادر القط	٣	٨
٣٧	الرؤية عبر الجدران المتداخلة	أحمد درويش	١١، ١٠	٦١
٣٨	شعر الحياة اليومية	كمال نشأت	٣	٤٧
٣٩	شهادة حول شخصية الدكتور إبراهيم مذكور	محمد حسبنى أبو سعده	١	١٦
٤٠	الشيخ محمد عبده والحوار الحضارى مع الغرب	محمد على الكردى	٤	٣٩
٤١	«صخب البحيرة» لحمد البساطى	فتحي أبو رقيقه	٥	١٠٥
٤٢	الصوت الغاضب فى ديوان «نازك الملائكة»	محمد بربيرى	٢	٩٥
٤٣	الذات وصورة الآخر	شاكر عبدالحميد	١١، ١٠	١١٧

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٤٤	عبدالله القصيمي صوت صاخر في البرية	سيد محمود القماني	٢	١١
٤٥	عبدالله القصيمي: قطرة الشك في صحراء اليقين	حسن طلب	٢	١٦
٤٦	عبور جسر الاقصر	عبدالحسن محمود فرحات	٥	١٢١
٤٧	عشرون ألف قتيل ويلند واحد	عبدلنعم رمضان	٩	٢٥
٤٨	العقل والتنوير في الفكر العربي المعاصر	محمد حسيني ابو سعده	٥	٦١
٤٩	العقل وكيف يعمل	مراد وهبه	٤	٤
٥٠	العقل يعطو في : إبراهيم بيومي مذكور	عبدلنعم تليمه	١	٨
٥١	«الغبارة» أو إقامة الشاعر الجديد	صبري حافظ	٣	٨٦
٥٢	الفرنسيون في مصر واستثارة العقل	عاصم الدسوقي	١١، ١٠	١٢
٥٣	الغنان والناقد والمتلقي	مجدى عبدالحافظ	٦	٩٥
٥٤	في التفسير الاقتصادي لظاهرة التطرف	عاصم الدسوقي	٦	٨
٥٥	قراءة تناصية في ديوان يسقط الصمت كمدية	عبدالناصر حسن	٥	٣٦
٥٦	القراءة النصية	ماري تريز عبدالمسيح	٣	٦٧
٥٧	(كتاب) ادونيس	جهاد فاضل	٧	٣٦
٥٨	لسان وشفتان	سعيدة رمضان	٨	٣٤
٥٩	لطيفة الزيات.. ديمية العارف	اعتدال عثمان	١١، ١٠	٤٤
٦٠	لغة الدين.. ولغة الأخلاق	حسن طلب	٤	٥١
٦١	ما هو الشعر؟	غراء مهنا	٦	٨٢
٦٢	منخل إلى مسرح معين بسيسو الشعري	عبدالقادر ياسين	٨	٥٣
٦٣	«المنكرات الأخيرة لشاعر مناخيل»	كهن سارو - ويوا ت/ حازم سالم	٥	١٥
٦٤	المرأة عام ١٩٩٥	مراد وهبه	١	٥٠
٦٥	مصر وفرنسا علاقة خاصة	يوانان لييب يذقي	١٢	٢٢
٦٦	مفارقة التناسخ والتماسخ	أحمد درويش	٣	١٠٨
٦٧	الفكر عبدالله القصيمي بعد رحيله	فوزية رشيد	٢	٢١
٦٨	مفهوم الزمن في مجموعة «ديزي الأمير»	أميل المطوف	٤	٩٥
٦٩	مكان للصوت والصمت والظل والغياب	شاكرا عبدالحמיד	٨	٩٩

مستسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٧٠	من أدب الحرب .. رواية «الرقاعى»	نبيل حداد	١١، ١٠	٧٩
٧١	من الذى يتقدم؟ ومن الذى يرتد؟	حسن طلب	٩	١٣
٧٢	مانتا عام على الحملة الفرنسية	على بركات	٨	١٠
٧٣	نازك الملائكة خنساء القرن العشرين	محمد نبيه حجاب	٢	١١٤
٧٤	نازك الملائكة: المرأة التى غيرت طريقة الشعر العربى	سلمى الخضراء الجبوسى	٢	٧٥
		ت/ تحية خالد عبدالناصر		
٧٥	نبوة مبكرة بعقريه نجيب محفوظ	عبدالسلام محمد الشاذلى	١	٤٧
٧٦	نصوص من تراث	خالد محمد خالد	٤	٢٢
٧٧	نوبل ٩٦ للشاعرة البولندية التى اكتشفت كروية التاريخ	دوروتا منولى	١١، ١٠	١٩
٧٨	واصف بطرس غالى	رجاء ياقوت	١٢	١٣٧
٧٩	الواقعية الاحفالية فى قيام ال مستجاب	شاكر عبدالحميد	٢	٤٧
٨٠	وحدة المنهج العلمى	مراد وهبه	٥	٧
ج - الشعر (٦٥) قصيدة				
١	ابتهال	عبدالعليم عيسى	٣	٦٦
٢	اصوات المكان	محمود نسيم	١١، ١٠	٥١
٣	اغنية عاشق	احمد مرسى	٣	٢٠
٤	اغنية على سعف النخيلة	جميل محمود عبدالرحمن	٧	٢٩
٥	اقتياد زرقاء اليمامة إلى باب زويلة	فؤاد طمان	٢	٥٧
٦	باب الصبايات فصل المقال	حسن طلب	٣	٤٢
٧	البحر لا ينسى ولكنه يبوح	محمد الشهاوى	١	٤١
٨	بدايات	فاروق شويشه	٩	١٨
٩	البرارى	محمد سليمان	٣	٢٥
١٠	البرارى	محمد سليمان	٨	٨٩
١١	بروجرام	عبدالمنعم رمضان	٦	٥٠
١٢	بعض هذا السراب	محمود العنترىس	١	٣٥
١٣	بلاد	سمعية مفرح	٦	٧٩

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٤	ثلاث بنات من حينا	أدمون جابيس	١٢	٨٨
		ت / هدى حسين		
١٥	ثلاث قصص	وليد منير	٥	٤٦
١٦	الجوع	البيهر قصيري	١٢	١١٥
		ت / بشير السباعي		
١٧	خازنة الماء	فتحي عبدالسميع	٢	٧٠
١٨	الخطايا	حسين الحسيني	٩	٧٩
١٩	دائرة النهر الفلسطيني	وصفي صا	١١, ١	٦٩
٢٠	رممة حانية	محمد الأشعري	٤	٦٦
٢١	رحيق السواحل	مصطفى بدوي	٨	١١٠
٢٢	روبرتو خواريس	أحمد مرسى	٦	٢٧
٢٣	سندس المدينة كحلها	عبدالناصر صالح	٦	١١٥
٢٤	شذرات	أدمون جابيس	١٢	٨٦
		ت/ بشير السباعي		
٢٥	شمسك وضياء غريتنا	عبدالحميد محمود	٢	٧٤
٢٦	شمعدانات مظفاة	وليد منير	١	٢٨
٢٧	الضياء وظلي	نجوى هلال	٥	١١١
٢٨	الماشق	محمد فريد أبو سعده	١	٣٩
٢٩	عرانش مرفوعة	إدريس عيسى	٩	٦٦
٣٠	عشر أغنيات	أدمون جابيس	١٢	٨٠
		ت/ بشير السباعي		
٣١	عمق الماء	أدمون جابيس	١٢	٧٣
		ت / هدى حسين		
٣٢	العودة	محمد عمران	١٢	٧
٣٣	الغريان	فؤاد سليمان مفتنم	٥	٩٦
٣٤	فوق الورقة	فتحي عبدالسميع	٥	١٠٤
٣٥	في الطريق إلى يفرس	عبدالعزيز المقاتل	٤	٦٠
٣٦	في المدى الأبيض عبر الجسد كله	محمد آدم	٦	٧٦
٣٧	في مقام الجوى	أحمد الخير	١	٤٥

الصفحة	العدد	المؤلف	الموضوع	مسلسل
٩٧	٣	عبدالمعزم رمضان		٣٨ القاهرة
٦٠	٨	المهدي أخريف		٣٩ قبضة ريش
٥٠	١٢	جورج حنين		٤٠ قصائد
		ت/ بشير السباعي		
٩٢	١٢	جريس منصور		٤١ قصائد
		ت/ بشير السباعي		
٢٥	٥	علي جعفر العلاق		٤٢ قصائد
٤٠	٨	كمال نشأت		٤٣ قصائد
٣٦	١	عبدالمعزم عواد يوسف		٤٤ قصائد قصيرة
١٠٠	١٢	فولاذ يكن		٤٥ قصيدتان
		ت/ بشير السباعي		
٥٧	٣	حلمي سالم		٤٦ كلنا القطننا سنارة الموشع
٤٦	٧	فاطمة قنديل		٤٧ كومبارس
٦١	٦	جمال القصاص		٤٨ اللحظة
٤٩	٧	نزار العرفي		٤٩ لغة الصمت
٤٣	١	عادل عزت		٥٠ ليلة البدر الأخيرة
٨	٧	محمد علي شمس الدين		٥١ مثلما يخفق زرياب الوتر
٢٥	١	محمد القيسي		٥٢ مشهد الدخان
٩١	٥	عائكة الخزرجي		٥٣ مصر ساهرة التاريخ
٩٠	١١، ١٠	أحمد تيمور		٥٤ مقعد في الجحيم
٣٢	٢	محمد إبراهيم أبو سنة		٥٥ مكابيات الكائنات الوحيدة
٤٠	٢	حسن النجار		٥٦ الملك
٢١	٣	فاروق شوشة		٥٧ مبعث في اليقين
٣٦	١١، ١٠	محمد عني شمس الدين		٥٨ - - - - -
١١١	٤	بهاء ولد بدويو		٥٩ نشيد الضفاف
٥٦	٩	وليد منير		٦٠ النورس
٨٢	٣	محمود نسيم		٦١ هذيان ثنائي
٤٠	٩	عز الدين المناصرة		٦٢ هوية مشروخة
٧٤	٤	شوقي هيكل		٦٣ وسوسة شيطانية
١٢٠	٣	عزمي عبدالوهاب		٦٤ الوجوه
٦٥	٢	قاسم الوزير		٦٥ لا أحد

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
د - القصة (٥٩) قصة				
١	ارتحالات اللؤلؤة	نعمات البحيري	٥	١٠٠
٢	أقاصيص	محمد الراوي	٦	١٠٩
٣	أكل المرار	جمال زكي مقار	٥	٥٩
٤	انتظار	رمسيس لبيب	٥	٨٢
٥	الذي لم يره أحد	مصطفى عبد الوهاب	٢	٦٨
٦	الإهانة	حمدي أبو جليل	٤	١١٨
٧	بجعة الحلم	سحر الموجي	٧	٧٦
٨	بيت العائلة	عزة احمد	٧	٨٣
٩	البيت القديم عند نهاية الأسفلت	سمية رمضان	٦	٥٢
١٠	تداخلات.. ولا مفر	مصطفى الأسمر	٢	٣٥
١١	ترنيمة الباء	إدوار الخراط	٢	٢٤
١٢	تعالى تلعب	ميرال الطحاري	٧	٩٨
١٣	ثقوب الحروف	منار فتح الباب	٧	٨٨
١٤	ثلاث قصص	سها النعاش	٧	٨٠
١٥	ثنائية	رانيا خلاف	٧	٦٩
١٦	الجياد	نجلاء علام	٧	١٠٢
١٧	الحارس	خيرى عبدالجواد	١	٧٦
١٨	حكاية عن احمد راسم روتها انجى افلاطون	ت/ بشير السباعي	١٢	١٠٦
١٩	حكايتان من الجرائد	مصطفى الأسمر	٥	١١٥
٢٠	دجاجة لا تقبل القسمة على ثلاثة	طلعت فهمي	٨	٩٧
٢١	دواما	نورا أمين	٧	١٠٥
٢٢	دوائر مفرغة	عفاف السيد	٧	٨٦
٢٣	رجوع زين إلى صباه	علي عيد	١	٨٤
٢٤	رحلة	حمدي البطران	٢	٤٥
٢٥	سائقة التاكسي	انثويه شديد	١٢	١٣٢
		ت/ رجاء ياقوت		
٢٦	شجرة الخلد	سعد القرش	٤	١٠٦
٢٧	الصعود إلى الرصيف	سمير حكيم	١	٩٠
٢٨	طلبت أن ينقذك	نعيم عطية	٩	٢١

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢٩	عابرون إلى سور المدينة	خضير عبدالأمير	١١، ١٠	٥٧
٣٠	عاصفة الثلج	هدية حسين	٦	٩٣
٣١	العراة والعروس	ديزي الأمير	١	٦٣
٣٢	فبراير	ابتهال سالم	٤	٧٩
٣٣	فصل في الجحيم	محمد عبدالرحمن المر	١	٨٠
٣٤	في دار الضيافة	حياة جاسم محمد	٩	٤٧
٣٥	قبر يشم	عبدالحكيم حيدر	٤	٩٣
٣٦	قتل الحلاق زوجته	البيير قصيرى	١٢	١١٧
٣٧	قناع النبي	ت/ رجاء ياقوت نابليون بونابرت	١١، ١٠	١٦
٣٨	كتاب النيل	ت/ بشير السباعي خيرى عبدالجواد	٩	٧٣
٣٩	كل شيء على مايرام	السيد نجم	٨	١١٣
٤٠	كلب	مصطفى الأسمر	١١، ١٠	٧٤
٤١	لايزال لبعض فائدة	جون أديانك ت/ ميسلون هادي	٨	١٣
٤٢	لعبة الموت	مى التمساني	٧	٩٥
٤٣	الذهب المتصاعد	سناء محمد فرج	٧	٧٨
٤٤	مخاضات	منال السيد	٧	٩٣
٤٥	مسافة بين الأبيض والأزرق	أمال كمال	٧	٦٤
٤٦	منسافر	سعيد الكفراوي	٤	٧٠
٤٧	معامرة	حياة جاسم محمد	٥	٣٨
٤٨	مفارقات الحياة والموت في كفر عسكر	أحمد الشيخ	٨	٤٣
٤٩	مكان لا ترق لجسدى	نضال حمارة	١١، ١٠	٤٠
٥٠	الملك سويس	محمد الراوى	١	٧٣
٥١	مناوشة	سمير حكيم	١١، ١٠	٩٧
٥٢	النسبية	ليلى الشربيني	١٣	١٨
٥٣	نقطة الصفر	شمس الدين موسى	٩	٦٠
٥٤	النقر على زجاج القلب	فؤاد قنديل	١	٦٧
٥٥	هواء حاسد ولعنة تقتضى الاثر	أمن عويضة	٧	٦٠
٥٦	الوافد	أحمد حميدة	٥	٩٣
٥٧	وقفه الضل على ورقة شجر	نعيم عطية	٤	٦٣
٥٨	ولد وبنت	أمية زيدان	٧	٦٠
٥٩	يوم التلات	عمرو علي صالح	٥	٦٠

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
هـ - المتابعات (١٩) متابعة				
١	احتفالية المجلس الأعلى بالشيوخ (أمين الخولى)	نعمة عز الدين	٥	١٣٤
٢	أفلام قصيرة ومواهب جديدة فى المهرجان القومى	محمد بدر الدين	٨	١٢٧
٣	الأميرة تنتظر وقضية الريف توار المسرحى	هنا عبد الفتاح	٨	١٢١
٤	إنهم يحاولون نسيان العنف	هنا عبد الفتاح	٩	١٢٣
٥	البناء الفنى فى شعر محمد أبو سنة	عبدالله خيرت	٣	١٢٥
٦	بيتينا وفننا المسرحى	هنا عبد الفتاح	١	١٢٧
٧	توظيف التراث فى الشعر العربى	عبد الناصر هلال	٩	١٢٨
٨	الجريدة السينمائية .. ذاكرة الأمة	فريال كامل	٢	١٢٨
٩	حكايات ١٨٨٢ فى مسرح روجيه عساف	هنا عبد الفتاح	١٢	١٥٥
١٠	الساحرة والجنزير	هنا عبد الفتاح	٥	١٣٠
١١	الست هدى على خشبة المسرح القومى	ماجد يوسف	٧	١٢٩
١٢	قضايا الادب المقارن فى مؤتمر دولى	إيمان الغفرى	١	١٣٠
١٣	قضايا المرأة المبدعة	هالة كمال	١	١٢٣
١٤	مسرحية الجنزير	إبراهيم عبدالمجيد	٦	١٢٧
١٥	المهرجان التجريبي فى دورته الثانية	هنا عبد الفتاح	١١، ١٠	١٤٦
١٦	مهرجان القاهرة السادس لسينما الأطفال	فريال كامل	٤	١٤٥
١٧	موسم سينمائى: بين جمعية النقاد وجمعية الفيلم	محمد بدر الدين	٦	١٢٩
١٨	ناصر ٥٦	سمير فريد	٩	١١٦
١٩	يوم القيامة اختيار ناجح للمسرح الفئائى	هنا عبد الفتاح	٧	١٢٥

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
و - الرسائل (٣٤) رسالة				
١	إحياء ذكرى أميل حبيبي	زاهر السبيلي (فلسطين)	١٢	١٦٣
٢	أسبوع ثقافي مصري في الدنمارك	حسن طلب (الدنمارك)	١١، ١٠	١٥٣
٣	أضواء مصر تنير الموسم الثقافي في معهد العالم العربي	مارسيل عقل (باريس)	١	١٣١
٤	«أغنية الوادي» والخوف من تفشّر الحلم بالتغيير	صبري حافظ (لندن)	١١، ١٠	١٥٩
٥	الافارقة والعرب يكرمون حجازي في أصيلة	حسن طلب (المغرب)	٩	١٤٢
٦	الأكاديميون المسرحيون في وارسو	دوروتا مقولي (وارسو)	١	١٤٥
٧	أيام قرطاج المسرحية	فوزي سليمان (تونس)	١	١٤٠
٨	البنية الحوارية وجدل الفن والواقع في عالم مجنون	صبري حافظ (لندن)	٦	١٣٢
٩	بينالي الكويت الدولي للفنون التشكيلية	إبراهيم فارس (الكويت)	٨	١٤٥
١٠	تابين الشاعر : جوزيف	أحمد مرسى (نيويورك)	٥	١٣٨
١١	تجربة كندية شائقة حول نسبية الحقيقة	صبري حافظ (لندن)	٩	١٣٢
١٢	الثقافة والتنمية البشرية	علي فهمي (تونس)	٦	١٤٦
١٣	جوزيف الكسندر وفيتش بروفسكي	أحمد مرسى (نيويورك)	٤	١٢٢
١٤	حجر العذراء .. البنية التكرارية	صبري حافظ (لندن)	٢	١٣٦
١٥	«حسن ونعيمة» في معهد العالم العربي	مارسيل عقل (باريس)	٤	١٤١
١٦	الروح التشكيكوية في «أنسام الصيف» الباريسية	صبري حافظ (لندن)	٧	١٣٤
١٧	شعراء في قاع العالم	محمد عبد إبراهيم (الأردن)	٩	١٤٥
١٨	شعراء مهرجان بودج الأمريكيون	أحمد مرسى (نيويورك)	٣	١٣٤
١٩	عشرون شاعرا متوسطيا يشهدون في «قوله»	حسن طلب (اليونان)	٧	١٤٣
٢٠	عمر النجدي ضيف صالون باريس الدولي	عبد الرزاق عكاشة (باريس)	٦	١٣٧
٢١	«فاز في الجمجمة»	صبري حافظ (لندن)	٥	١٤٢
٢٢	فرهاد وشيرين	هنا عبد الفتاح (مسقط)	٦	١٤١
٢٣	فلوير كما يراه كتاب أمريكا اللاتينية	صبري حافظ (لندن)	٤	١٣٧
٢٤	في إسبانيا المرأة تقرأ أكثر	محسن مملك الرملي (مدريد)	٧	١٤٠
٢٥	كلام الليل لغة المخرج»	صبري حافظ (باريس)	٣	١٢٨
٢٦	لبنان في دار ثقافات العالم	مارسيل عقل (باريس)	٥	١٣٩

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢٧	المركز الدولي للشعر يحتفل بالشعراء المصريين	حسن طلب (مارسيليا)	١	١٣٧
٢٨	مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير	أحمد عبدالحليم عطية (الأرين)	٣	١٤٢
٢٩	مصر بداية القرن العشرين عبر صور لينيرت ولاندروك	مارسيل عقل (باريس)	٢	١٣٢
٣٠	ملتقى الشباب العربي	محمد حسن عبدالحافظ (المغرب)	١١، ١٠	١٦٨
٣١	مهرجان لوكارنو السينمائي	فوزي سليمان (سويسرا)	١١، ١٠	١٦٥
٣٢	نحو إطار حضاري للمجتمع العربي	فتحي أبو العينين (دبي)	٢	١٤٢
٣٣	مهم عربية أفريقية في أيام قرطاج	فوزي سليمان (تونس)	١٢	١٥٩
٣٤	هنري ميلر.. مناجيات	صبري حافظ (لندن)	٨	١٣٠



ز الفن التشكيلي (١٢) دراسة وملزمة بالألوان

١	أحمد مرسى في معرفة الجديد	إدوار الخراط	٧	٤٩
٢	تساويح الاشكال وحاسة اللمس البصري	حسين بيكار	٤	٨١
٣	تشابكات نسائية بين الحجر والصحراء	صلاح أبو نار	١٢	١٦٥
٤	الدمى في رسم فنان عربي	عيسى علاونه	٩	٦٩
٥	عالم الفنان السيد القماش	صلاح أبو نار	٣	٩٣
٦	عصمت داوستاشي ديوان خيالات فنجان القهوة	ماجد يوسف	٦	٥٥
٧	الفن الأنثوجرافي	مختار العطار	٢	٦٦
٨	الفن الشعبي لغة عالمية	مختار العطار	٥	٥٦
٩	في لوحات فتحي عفيفي آلات تلتهم البشر	صلاح أبو نار	٨	٩٧
١٠	مصطفى مهدي.. واقعية ما بين الكلاسيكية	ماجد يوسف	١١، ١٠	١٠٠
١١	معاشو قروير، شاعر ورسام جزائري		١	٥٩
١٢	منحوتات البحار للفينيقي	أحمد عبدالمعطي حجازي	١	-

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
-------	---------	--------	-------	--------

ح - تعقيبات (٢) تعقيبات

١	إذا كان هذا نقداً لكلام العرب بأهل	عزمى عبدالوهاب	٥	١٤٦
٢	رسالة من المهدي أخريف	المهدي أخريف	١١، ١٠	١٥١



ط - المكتبة (١٨) مكتبة

١	الاغتراب الأدبي (عربية)	شمس الدين موسى	١٢	١٦٩
٢	بداية ونهاية (عربية)	عبدالله خيرت	٦	١٢٤
٣	تجارب قصص على ضفاف الشعر (عربية)	شمس الدين موسى	٧	١١٧
٤	التلقي والتأويل: مقارنة نسقية (عربية)	سميد الحنصالي	١	١١٠
٥	الرؤى السياسية في الرواية الواقعية (عربية)	عبدالله خيرت	٨	١١٧
٦	سيرة مدينة (عبدالرحمن منيف) (عربية)	عيسى علاونة	٧	١٣٠
٧	صفحات من حياة نازك الملائكة (عربية)	سليمان المنذرى	٢	١٣٠
٨	الفوضى في الإبداع الشعري (عربية)	كمال نشأت	١١، ١٠	١٣٤
٩	قراءة في العدد الأخير من كتاب (فضايا فكرية) عربية	مجدى عبدالحافظ	٢	١٢٣
١٠	المناساة في رواية «كوميديا العودة» (عربية)	شمس الدين موسى	١	١١٦
١١	محتوى الشكل في الرواية العربية (عربية)	عفاف عبدالمعطي	١١، ١٠	١٤١
١٢	«محمد حافظ رجب» ومجموعة قصصية جديدة (عربية)	شمس الدين موسى	٥	١٢٧
١٣	«محمد غنيمي هلال ناقد» ورائدا (عربية)	عبدالحاميد شحبه	٧	١١٤
١٤	«محمد مندور» آخر أعمال الراحل فؤاد دوازة (عربية)	شمس الدين موسى	٤	١٣٠
١٥	مفاهيم الشعرية (عربية)	فحى عبدالسميع	٣	١٢٣
١٦	الناس في صعيد مصر (عربية)	سناء صليحه	٧	١١١
١٧	«النمل الأبيض» رواية انهيار العالم القديم (عربية)	صبرى حافظ	٦	١١٩
١٨	نميعة بنميعة (عربية)	عبدالله خيرت	٩	١١٢

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
ي - مسرحية (٢) مسرحيتان				
١	التمايح	نستور ماتساس ت / أحمد نبيل الألفى	٥	٧١
٢	الحارس المصرى	يحيى عبدالله	٦	٦٨
				
ك - حوارات (٤) حوارات				
١	«جون اشيرى» حوار مع شاعر صعب	جون دالزل ت أحمد عمر شاهين	٤	٨٥
٢	الكاتب المسرحى التونسى عز الدين المنى	فوزى سليمان	٧	١٠٧
٣	شاهد على العصر: أحمد بهاء الدين	عمر بطيشه	١١،١٠	٢٥
٤	مع المستشرق الألماني مانفريد نويدش (أمسردام)	محمد الشريف	٨	١٣٩
				
ب - بيلوجرافية (١)				
١	٧٥ عاما من الأدب الفرانكوفونى فى مصر	دأنيل لانسون تقديم / رجاء ياقوت	١٢	١٤٠

جدول رقم (٣) المؤلفون

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١	إبتهاج الحسامي	٢١	د	١٧	إدريس عيسى	٢٩	ش
٢	إبتهاج سالم	٣٢	ق	١٨	إدوار الخراط	١١	ق
٣	إبراهيم عبدالمجيد	١٤	مت	١	فنون	١	فن
٤	إبراهيم علي صالح	٢٤	د	١٩	اعتدال عثمان	٥٩	د
٥	إبراهيم فارس	٩	ر	٢٠	أمال عويضة	٥٥	ق
٦	أحمد تيمور	٥٤	ش	٢١	أمال كمال	٤٥	ق
٧	أحمد حميدة	٥٦	ق	٢٢	إميل المغلوف	٦٨	د
٨	أحمد الخير	٣٧	ش	٢٣	أمينة زيدان	٥٨	ق
٩	أحمد درويش	٦٦	د	٢٤	إيمان عبدالخالق بدوي	١٢	د
		٣٧	د	٢٥	إيمان الغفري	١٢	مت
١٠	أحمد الشيخ	٤٨	ق	٢٦	بهاء ولد بديوه	٥٩	ش
١١	أحمد صبحي منصور	٢٨	د	٢٧	بشير السباعي	٣٧	ق
١٢	أحمد عبدالحليم عطيه	٥	د			٢٥	د
		٢٨	ر			٣	د
١٣	أحمد عبدالمعطى حجازي	١٢	فن			٣٤	د
		١٠	ف			٤٠	ش
		٩	ف			٣٢	د
		٤	ف			٣٠	ش
		٨	ف			٢٤	ش
		٥	ف			٤١	ش
		١	ف			٤٥	ش
		٢	ف			١٨	ق
١٤	أحمد عمر شاهين	١	ح			١٦	ش
١٥	أحمد مرسى	٣	ش			٧٤	د
		١٨	ر			٢٦	د
		١٣	ر			٣	ق
		١٠	ر			٤٨	ش
		٢٢	ش			٤	ش
١٦	أحمد نبيل الألفي	١	مس			٥٧	د
				٢٨	تحية خالد عبدالناصر		
				٢٩	ثابت عيد		
				٣٠	جمال زكي مقار		
				٣١	جمال القصاص		
				٣٢	جميل محمود عبدالرحمن		
				٣٣	جهاد فاضل		

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٣٤	حازم سالم	٦٣	د	١٥			د
٣٥	حامد طاهر	٢٧	د	١٥	رانية خلاف	٥٠	ق
٣٦	حسن طلب	٢٧	ر	٧	رجاء ياقوت	٥١	د
		١	د	٤			د
		٤٥	د	١٦			د
		٦	ف	٣٦			ق
		٦	ش	١			ب
		٦٠	د	٢٥			ق
		٦	د	٧٨			د
		٧	ف	٤	رمسيس لبيب	٥٢	ق
		٣	ف	١	زاخر السبيلي	٥٣	ر
		٢٩	د	٨	زبيدة محمد عطا	٥٤	د
		١٩	ر	٧	سحر الموجي	٥٥	ق
		٧١	د	٢٦	سعد القرش	٥٦	ق
		٥	ر	١٣	سعدية مفرح	٥٧	ش
		٢	ر	٤	سمعيد الحنصالي	٥٨	م
٣٧	حسن النجار	٥٦	ش	٤٦	سمعيد الكفراوي	٥٩	ق
٣٨	جسنى محمود	٢٠	د	٧	سليمان المنذرى	٦٠	م
٣٩	حسين بىكار	٢	فن	٩	سميه رمضان	٦١	ق
٤٠	حسين الحسينى	١٨	ش	٥٨			د
٤١	حلمى سالم	٤٦	ش	٣٥			د
٤٢	حمدى أبو جليل	٦	ق	٢٧	سمير حكيم	٦٢	ق
٤٣	حمدى البطران	٢٤	ق	٥١			ق
٤٤	حياة جاسم محمد	٤٧	ق	١٨	سمير فريد	٦٣	مت
		٣٤	ق	١٦	سناء صليحه	٦٤	م
٤٥	خالد محمد خالد	٧٦	د	٤٣	سناء محمد فرح	٦٥	ق
٤٦	خضير عبدالامير	٢٩	ق	١٤	سهل النقاش	٦٦	ق
٤٧	خيرى عبدالجواد	١٧	ق	٤٤	سيد محمود القمنى	٦٧	د
		٣٨	ق	٣٩	السيد نجم	٦٨	ق
٤٨	دوروتا متولى	٦	ر	٧٩	شاكر عبدالحميد	٦٩	د
		٧٧	د	٦٩			د
٤٩	ديزى الامير	٣١	ق	٤٣			د
		٣٣	د	١٠	شمس الدين موسى	٧٠	م

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
	شمس الدين موسى	١٤	م	٨٢	عبد الحميد شبيحه	١٣	م
		١٢	م	٨٣	عبد الحميد محمود	٢٥	ش
		٣	م	٨٤	عبد الرزاق عكاشه	٢٠	ر
		٥٣	ق	٨٥	عبد الستار ناصر	١٨	د
		١	م	٨٦	عبد السلام محمد الشاذلي	٧٥	د
٧١	شوقي هيكل	٦٣	ش	٨٧	عبد العزيز المقاتل	٣٥	ش
٧٢	صبرى حافظ	١٧	د	٨٨	عبد العليم عيسى	١	ش
		١٤	ر	٨٩	عبد القادر القط	٣٦	د
		٥١	د	٩٠	عبد القادر ياسين	٦٢	د
		٢٥	ر	٩١	عبد المحسن محمود فرحات	٤٦	د
		٢٣	ر	٩٢	عبد المنعم تليمة	٥٠	د
		٢١	ر	٩٣	عبد المنعم رمضان	٣٨	ش
		١٧	م			١١	ش
		٨	ر			٤٧	د
		١٦	ر	٩٤	عبد المنعم عواد يوسف	٤٤	ش
		٣٤	ر	٩٥	عبد الناصر حسن	٥٥	د
		١١	ر	٩٦	عبد الناصر صالح	٣٢	ش
		٤	ر	٩٧	عبد الناصر هلال	٧	مت
٧٣	صلاح ابونار	٥	فن	٩٨	عز الدين الناصره	٦٢	ش
		٩	فن	٩٩	عزة أحمد	٨	ق
		٣	فن	١٠٠	عزمى عبد الوهاب	٦٤	ش
٧٤	طلعت شاهين	١٠	د	١٠١	عفاف السيد	١	ت
٧٥	طلعت فهمى	٢٠	ق	١٠٢	عفاف عبد المعطى	٢٢	ق
٧٦	عائكة الخرزجى	٥٣	ش	١٠٣	على بركات	١١	م
٧٧	عادل صبغى تكلا	٢٢	د	١٠٤	على جعفر العلاق	٧٢	د
٧٨	عادل عزت	٥٠	ش	١٠٥	على عشرى زايد	٤٢	ش
٧٩	عاصم الدسوقي	٥٤	د	١٠٦	على عيد	١٣	د
		٥٢	د	١٠٧	على فهمى	٢٣	ق
٨٠	عبد الله خيرت	٥	مت	١٠٨	عمر بطيشه	١٢	ر
		٢	م	١٠٩	عمرو على صالح	٢	د
		٥	م	١١٠	عيسى علاونه	٣	ح
		١٨	م			٥٩	ق
٨١	عبد الحكيم حيدر	٣٥	ق			٦	م

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٥٤	مختار العطار	٧	فن	١٧٠	نضال حمارنه	٤٩	ق
		٨	فن	١٧١	نعمات البحيري	١	ق
١٥٥	مراد وهبه	٦٤	د	١٧٢	نعمه عز الدين	١	مت
		٤٩	د	١٧٣	تعيم عطية	٢٨	ق
		٨٠	د	١٧٤	نورا أمين	٥٧	ق
		١٩	د	١٧٥	هالة كمال	٢١	ق
		٣١	د	١٧٦	هدى حسين	١٣	مت
		٩	د			٣١	ش
١٥٦	مصطفى الأسمر	١٠	ق			١٤	ش
		١٩	ق	١٧٧	هدية حسين	٣٠	ق
		٤٠	ق	١٧٨	هناء عبدالفتاح	٦	مت
١٥٧	مصطفى بدوي	٢١	ش			١٠	مت
١٥٨	مصطفى عبدالوهاب	٥	ق			٢٢	د
١٥٩	معاشر قزوير	١١	فن			١٩	مت
١٦٠	منار فتح الباب	١٣	ق			٣	مت
١٦١	منال السيد	٤٤	ق			٤	مت
١٦٢	المهدي أخريف	٣٩	ش			١٥	مت
		٢	ت			٩	مت
١٦٣	مى التلمساني	٤٢	ق	١٧٩	وصفي صادق	١٩	ش
١٦٤	ميرال الطحاوي	١٢	ق	١٨٠	وليد منير	٢٦	ش
١٦٥	ميسلون هادي	٤١	ق			١٥	ش
١٦٦	نبيل حداد	٧٠	د			٦٠	ش
١٦٧	نجلاء علام	١٦	ق	١٨١	يحيى عبدالله	٢	مس
١٦٨	نجوى هلال	٣٧	ش	١٨٢	يوزنان لبيب رزق	٦٥	د
١٦٩	نزار العرفي	٤٩	ش				

كشاف أصدقاء إبداع

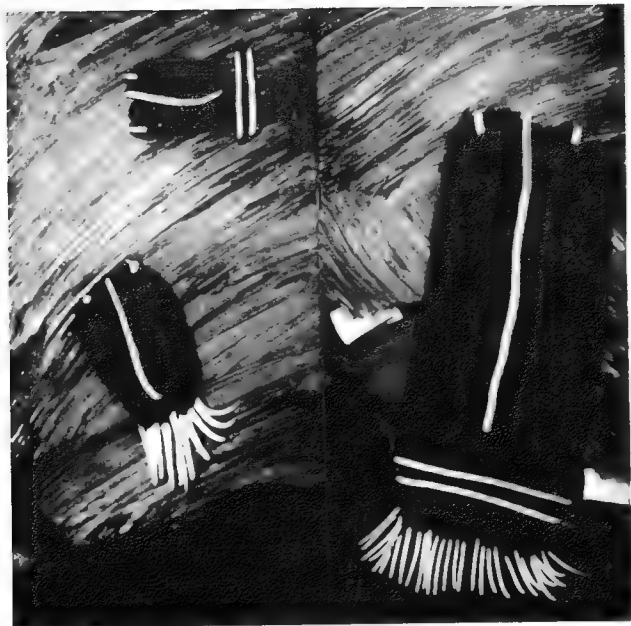
١ - الشعر

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	اسئلوا هذا الستار	أحمد محمود عفيفي	١	١٥٢
٢	أسماء ليست .. حفاطمة	شريف مكاوي	٩	١٥١
٣	أسوق للورد للبحر	إبراهيم منصور	١١، ١٠	١٧٢
٤	الأصود الذي استباض	امبارك إبراهيم	٦	١٥١
٥	أعطنى حقاً أخيراً	سلوى نعيم	٦	١٥١
٦	افتحى الآن نافذة الصبر	محمد خضر عرابي	٩	١٥٠
٧	أمير البيان	عاطف إسماعيل أبو شادي	٥	١٥٢
٨	انتحار	محمد السيد إسماعيل	٩	١٥٢
٩	بهاء الأحرار زيتتها	أحمد قرني شحاته	١٢	١٧٣
١٠	تحديداً	ياسر عبدالحق	٩	١٥١
١١	الترتيلة .. الأخيرة لغارس لم .. لن .. يعود	عبدالرزاق محمد عبدالرزاق	٧	١٥٠
١٢	تساؤل	أشرف نسوقي على	٤	١٥٠
١٣	تضاريس العشق والصمت	لياء أبو الديب	١٢	١٧٤
١٤	تعزية صديق	عبدالله النجار	٩	١٥٠
١٥	حالة	محمد محمد شاهين	٥	١٥١
١٦	حديث القلب .. ياليلي	أصلان عبدالغنى أبو سيف	٢	١٥١
١٧	حريف ملتبه	علي عبد المنعم مبروك	٢	١٥٢
١٨	النفخول في الزلزلة	حسين غريب عبدالحميد	٨	١٤٩
١٩	ذاكرة الليل	عبدالرحمن محمد أحمد	٢	١٥٠
٢٠	ذلك المقهى وتلك الحجرة	محمد عبدالله لولع	٧	١٤٨
٢١	ربيعية للعمر	خالد على مهران	٤	١٥٢
٢٢	رسالة إلى أبي	رمضان الأسواني	١٢	١٧٤
٢٣	سلام	أصلان عبدالغنى أبو سيف	١١، ١٠	١٧٤
٢٤	عام تولى	حمدان محمود القاعود	١	١٥٠
٢٥	عزف مزقته الأضرحة	عبدالرحمن دابود	٣	١٥١
٢٦	عربة إلى النهر	هانى يحيى محمد	٥	١٥٢
٢٧	قبتان لي .. وبنته لها	محمد عبدالظاهر حمد	١١، ١٠	١٧٢

مستلم	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢٨	قبس	سامح الحسيني	٧	١٥٠
٢٩	قديم الشعر	السيد التحفة	١	١٥٠
٣٠	قصائد	درويش مصطفى درويش	٢	١٥٠
٣١	كون	أنعام صادق عبدالمعظيم	٥	١٥١
٣٢	للماء.. جلوة أخرى	عزت محمد جاد	٨	١٥٠
٣٣	لوحة أخيرة.. خارج التصنيف	فدوى محمد رمضان	٧	١٥١
٣٤	مثنائية العبرات	أحمد محمد حسن	١١، ١٠	١٧٣
٣٥	مشاعر الشعراء	وائل أحمد كوهية	٤	١٥٠
٣٦	من أنت؟	مديحة سعد عبد المنعم	٤	١٥١
٣٧	نخيل الظل	عبدالرحيم الماسخ	٣	١٥٠
٣٨	الوجه	عبدالحكيم العبد	٩	١٤٩
٣٩	يوتوبيا	أحمد سامي خاطر	٧	١٤٩
ب - القصة				
١	إحساس.. وغيبوبة	عادل شافعي الخطيب	٧	١٥٤
٢	أقاصيص	مصطفى محمد عوني	٦	١٥٤
٣	أمطار	محمود محمود كسبه	٥	١٥٤
٤	انتظار	محمود عبدالمطلب	١١، ١٠	١٧٨
٥	تحت العجلات	إيهاب رضوان الدسوقي	٥	١٥٤
٦	ثمن الحب	وفاء رضوان	١٢	١٧٨
٧	الحلم	نانى مصطفى أمين	٤	١٥٥
٨	الدوار	أحمد عبدالله القريشان	٢	١٥٣
٩	سأجيا لأنتظره	وفاء رضوان	٩	١٥٣
١٠	سن القلم	محمود أبو عيشه	٥	١٥٣
١١	صفار.. كبار	إيهاب رضوان الدسوقي	١	١٥٤
١٢	هزيع التاريخ	أمل خالد	١	١٥٣
١٣	الطيف	وليد سميح العوضى	٨	١٥٣
١٤	القبار	نجوى يونس	١٢	١٧٦
١٥	الغريب	محمود عبدالمطلب الأشهب	٣	١٥٥

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٦	الغريب	منصورة عز الدين	١١.١٠	١٧٧
١٧	غفران	ماهر منير كامل	٨	١٥٤
١٨	فجر	منى سعيد أحمد	١	١٥٥
١٩	فصل	مصطفى عوض	١٢	١٧٧
٢٠	فكرة معلقة	أمل خالد	٨	١٥٥
٢١	كش ملك	محمد عبدالرحيم	٥	١٥٥
٢٢	لقطة	منصورة عز الدين	٧	١٥٣
٢٣	لنا موعد	منصورة عز الدين	٤	١٥٤
٢٤	لوجات من دفتر الطبيعة	موسى نجيب موسى	٢	١٥٤
٢٥	المسافر	ممدوح شلبي	٩	١٥٤
٢٦	نغمات	مدحت يوسف	٤	١٥٤
٢٧	نفوس ضيقة	ماهر منير كامل	٦	١٥٤
٢٨	نجاتيف	وليد سميح الموضى	٣	١٥٣
٢٩	هروب	إيهاب رضوان الدسوقي	٧	١٥٤
٣٠	وشم الوجوه	محمود أبو عيشه	٢	١٥٣





من أعمال الفنان عمر جهان من معرضه الأخير - اقنعة

لبداع



العدد الثاني • فبراير ١٩٩٧

بين الأديان والأيدولوجيات [مقال]

ميلاد حنا

الإبداع وسلام العالم [مقال]

مراد وهبة

ليس يؤمن أى شيء [قصيدة]

محمد القيسى

صعوبة أن تكون رومانتيكياً [قصيدة]

حلمى سالم

محمود حنفى

انفلات [قصة]

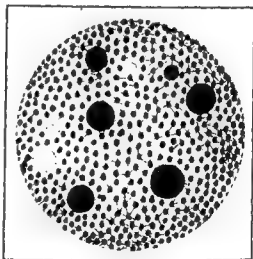
شاكر خصباك

البهلوان [مسرحية]

حاجتنا إلى المؤتمر الثقافى
أحمد عبدالمعطى حجازى

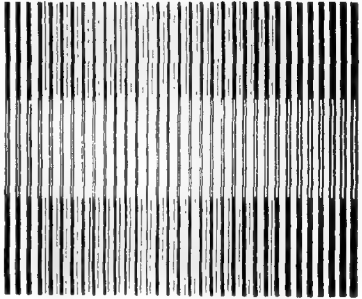
أقنعة الفن التشكيلى

رسالة نيويورك : أحمد مرسى





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شتي

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان ●





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دنانير - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريديّة حكوميّة أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً

المراسلات والاشتراكات حل العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلغراف : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسيل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تتكلم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

المجمع

العدد الرابع عشر • فبراير ١٩٩٧م • رمضان ١٤١٧هـ

هذا العدد

المكتبة

- ١١٤ المنفى الأبي في مجموعة بعد مجيء المطر سلام إبراهيم
١١٨ مجلة «آلف» عدد خاص عن ابن رشد شمس الدين موسى
١٢٢ أفكار ممنوعة عبد الله خيرت

المقالات

- ١٢٦ منابر جديدة وقضايا ثقافية حسن طلب
١٣٠ تيم فيشار وفنائه المصري فتاة عبدالفتاح
١٣٤ عام ١٩٩٦ السينمائي .. هل موعام فغير سينمائيًا محمد بدر الدين

الفن التشكيلي

- ١٣٩ نجاح طاهر مياه ، ونوافذ ، ومكايات عبد المنعم رمضان
مع ملزمة بالوان
١٤٥ معرض جبل (٩٠) بالأسكندرية هشام عزت حلمي

الوسائل

- ١٤٧ أقدمه الفن التشكيلي في نهاية القرن العشرين بنينوريه ... أحمد موسى
١٦١ جداول نهر أوتا السبعة وملحة مصر لمنه صبري حافظ
١٦٦ الفنانين الإنسان بعرين مصريه محسن الرملي

إصدارات جديدة

- ١٧٤ اصنفاء إبداع

الاقتراحية

- ٤ حاجتنا الى المؤتمر ملحة أحمد عبد المصطفى حجازي
٨ الأرواسيات

- ٨ إبداع وسلام العالم مراد ربه
٢١ التوقيع الثقافي بين الألمان والأيرلنديين ميلاد حنا
٤٤ على شلش مبدعاً يوسف الشاروني
٦٣ مقدمة في الفن ت. مجدي عبد الحافظ
٨٩ مع رواية لا أحد ينام في الاسكندرية سمير علي كركي

الشعر

- ١٤ ليس يؤمن أي شيء محمد القيسي
٤١ الرعايد عادل عزت
٥٧ قصائد من ديوان التاريخ محمد القادري
٧٦ صعوبة أن تكون رومانتيكياً حلمي سالم
١١١ رؤيا بوزيان مومني

القصة

- ٣٧ انفلات محمود حنفي
٥٢ المرأة سعيد الكفراوي
٧١ الميلاد صنع الله جاد

المسرحية

- ١٠٢ البهلوان شاكر خصيبك

حاجتنا إلى المؤتمر ملحة

أصبحت حاجتنا نحن المثقفين المصريين إلى مؤتمر نناقش فيه قضايا العمل الثقافي بوجوهه المختلفة حاجة ملحة. وقد سبق لي أن كتبت في هذا الموضوع أكثر من مرة. وفي المناقشة الأخيرة التي دارت بيني وبين الأستاذ فاروق حسني وزير الثقافة أمام الجمهور في معرض القاهرة الدولي للكتاب، وشارك فيها الأستاذان لطفي الخولي وأنيس منصور، عدت إلى موضوع المؤتمر فشرحت حاجتنا الملحة لعقده.

والمؤتمر الذي أدعو له ليس منبراً للخطابة، أو مجالاً لخلط الأوراق الشخصية، أو فرصة تسنح لتصفية الحسابات الشخصية، وهي المحاذير التي يخشى بعض المسؤولين أن ينزلق إليها أي اجتماع موسع، ولهذا يصرفون النظر عنه أو يؤجلون عقده إلى أجل غير مسمى. وإنما أدعو إلى مؤتمر نعد له على مهل، فنعين المسائل التي سيتعرض لها. ونكلف القادرين على بحثها بتقديم أوراق مكتوبة فيما تكلف آخرين من المشاركين بمناقشتها، فتكون لدينا عن المسألة الواحدة وجهات نظر مختلفة، فضلاً عن المعلومات التفصيلية التي يجب أن توفرها وزارة الثقافة للمشاركين حول تطور العمل الثقافي وأوضاعه الراهنة في كل المجالات التي تشرف عليها الوزارة.

أعتقد أن مؤتمراً للمثقفين يُعَدُّ له على هذا النحو، وتتوفر له هذه الضمانات، سوف ينتهي إلى نتائج ننتفع بها جميعاً، ومنتفع بها وزارة الثقافة بالذات، لأنها أحوج الجميع إلى

المعلومات الدقيقة، وإلى الرؤية الشاملة، إذ هي المسئولة عن اقتراح السياسة الثقافية التي تلبي مطالب مختلفة، وتراعي اعتبارات فنية وعملية لا تستطيع عين واحدة أن تحيط بها. كيف نُقيِّم إنتاجنا الثقافي، ومعلوماتنا نحن المشتغلين بالثقافة قليلة تنقصها الدقة والشمول؟

نحن لا نملك بيانات أو إحصاءات حول القراءة في مصر. وأنا على سبيل المثال أعرف أكثر الكتب الفرنسية توزيعاً في العام الماضي، وأعرف عدد الفرنسيين الذين يملكون مكتبات في منازلهم، وأعرف متوسط عدد الكتب التي يقرأ فيها أصحاب هذه المكتبات، وأعرف نسبة الذين يقرأون في الأدب إلى الذين يقرأون في السياسة والتاريخ، وأعرف الخط البياني الذي اتخذه هذا النشاط في فرنسا، لكني لا أعرف أى شيء حول هذا النشاط في مصر.

تصلنى بالطبع شذرات ومعلومات متفرقة حول القراءة والقراء، لكني افتقر أنا وغيري إلى المعلومات التي تُساعد على تكوين فكرة دقيقة حول القراءة في مصر، كيف تسير؟ وإلى أين تمضي؟ وما هي المشاكل التي يواجهها القراء المصريون؟ وكيف نشجع القراءة وننميها كماً وكيفاً؟.

نحن نعرف أن متوسط عدد النسخ التي يوزعها الكتاب المصري الناجح حوالى ثلاثة آلاف نسخة (هذا رقم تقريبي لا أقطع بصحته). ونعرف في المقابل أن المصريين القادرين على القراءة يعدون بعشرات الملايين، أو على الأقل بعشرات الآلاف، إذن لماذا كان متوسط توزيع الكتاب متدنياً إلى هذا الحد؟

هناك أسباب عامة نعرفها، تجعل عدد القراء الفعليين محدوداً بالقياس إلى عدد القادرين على القراءة. قلة قرأنا تعود إلى أسباب أخرى تقع في إطار المسؤولية التي نضطلع بها.

ما هو سبب هذا التذني؟ ارتفاع أسعار الكتب؟ انخفاض ستواها؟ انخفاض مستوى القراء؟ أسباب عملية تتعلق بطرق الإعلان عن الكتاب وتوزيعه؟

لكن المعلومات التي تصلنا متضاربة. فمتوسط توزيع الكتاب كما رأينا ثلاثة آلاف نسخة، لكن بعض الكتب القيمة التي صدرت في سلسلة مكتبة الأسرة أعيد طبعها مرات، ووزع منها ثلاثمائة ألف نسخة كما أعلن الدكتور سمير سرحان.

هل أخضعنا هذه المعطيات المختلفة للدراسة، لنعرف شروط الإقبال على هذه السلسلة، وننتفع بها في وضع سياسة للنشر تقوم على أسس متينة ومبادئ واضحة؟

والأمر كذلك بالنسبة لنشاطنا في بقية المجالات. ما الذي نعرفه عن نشاطنا المسرحي؟ لقد قرأنا ما نشر في الصحف حول لقاءات السيد وزير الثقافة برجال المسرح المصريين، فسمعنا عن انفعالات صاخبة لم نجد فيها ما يساعد على تصور أوضاع المسرح المصري أو التفكير في مستقبله.

سمعنا أن خسائر مسارح الدولة ضخمة، هل تقتصر الخسارة على المال؟ أم تتعدى المال إلى الفن وإلى الجمهور؟

أعني، هل يكون سبب الخسارة أن مسارح الدولة تقدم عروضاً جيدة لجمهور واسع يدفع في مشاهدة العرض ثمناً لا يغطي تكلفته؟

إن كان الأمر كذلك فمسارح الدولة لا تخسر، لأنها إنما أنشئت لتقديم العروض الجيدة للجمهور بأسعار في طاقته، ولو تحملت ميزانية الدولة ما يكون من فرق بين تكلفة العرض وحصيله الشباك.

والمسرح المصري لن يكون أسعد حظاً من المسرح اليوناني الذي كان منشأة من منشآت الدولة أقيمت لتثقيف الأثينيين والترويح عنهم، ومن ضمنهم العبيد وبنات الهوى الذين كان يحق لأحدهم أن يدخل المسرح لقاء أجره ضئيلة لا تزيد عن أوبولين، وهي عملة أثينية قديمة لا تزيد عن عشرين مليماً، فإذا لم يستطع الراغب في مشاهدة العرض أن يدفع هذه الأجرة دفعتها له الدولة بشرط أن يتفقه في مشاهدة المسرح لا في أي غرض آخر.

أم أن مسارح الدولة تخسر لأنها تقدم عروضاً أعلى مستوى من أن يتذوقها الجمهور؟

أم يكون السبب العكس، فالجمهور أعلى مستوى مما يقدمه رجال المسرح؟

الواقع الملموس أن الجمهور المصري جمهور ذكي صادق الانطباع، وأنه لم يبخل على أى عرض جيد بإقباله وحماسه. وها هي عروض دار الأوبرا شاهدة على وجود هذا الجمهور الواسع المثقف الذى أهملته مسارح الدولة، ولم تحترم ذوقه ولم تعترف بذكائه.

وهل يملك الجمهور دليلاً يساعده على دخول المسرح؟

أنا شخصياً أجد صعوبة شديدة فى التمييز بين ما يقدمه كل مسرح من مسارح الدولة، فلا أعرف أيها المختص بتقديم التراث، وأيها المختص بتقديم التجارب الجديدة، وأيها المقصور على الكبار، وأيها المفتوح للمبتدئين؟

ولقد شاهدت عروضاً تقدمها بعض المسارح التجارية، فلم أجد فرقاً بينها وبين ما تقدمه مسارح الدولة، سوى أن عروض المسارح التجارية أكثر جاذبية من عروض مسارح الدولة التى انفض عنها الجمهور.

هنا أيضاً نحن محتاجون للمعلومات، ومحتاجون لتحليل هذه المعلومات، والخروج منها بنتائج صحيحة نجعلها أساساً لسياسة تستعيد بها مسارح الدولة ازدهارها ونجاحها.

والأسئلة كثيرة حول نشاط المكتبات، والمتاحف، وقاعات عرض الصور والتماثيل، وقصور الثقافة، والآثار، فمعلوماتنا عن هذا كله أقل من القليل.

وهناك أسباب أخرى تدعو إلى عقد المؤتمر الذى أتح فى الدعوة له، سأعود إلى شرحها فى الأعداد القادمة.

مراد وهبة

فى عام ١٩٤٥ انعقد اول مؤتمر عن «سلام العالم» بباريس. وفى الجلسة الافتتاحية قال فريدريك چوليو كورى: «لقد التقينا هنا لا للدعوة إلى السلام، ولكن لفرض السلام على تجار الحروب». فى هذه العبارة ثمة إشكالية وهى أن السلام ينطوى على نقيضه وهو الحرب.

والسؤال إذن:

هل فى الإمكان فرض السلام من غير حرب؟
وفى التاسع من شهر يوليو عام ١٩٥٥ انعقد مؤتمر صحفى وجه فيه بورتزاند راسل نداءً للدفاع عن حق الجنس البشرى فى الوجود . وقد أطلق على هذا النداء فيما بعد «منقستو أينشتاين» - راسل، وقد اعتمد هذا المنقستو اعظم علماء العالم . جاء فيه مايلى:

«فى هذا الظرف المأساوى الذى تواجهه البشرية نشعر بان على العلماء الالتقاء فى مؤتمر، وإعلان المخاطر الناتجة عن تطور أسلحة الدمار الشامل ، والدعوة إلى ثورة فى ضوء ما هو مكتوب فى الملحق المرفق بالمنقستو . ونحن ، فى هذا الظرف ، لا نتكلم من حيث إننا أعضاء فى أمة ما، أو فى قارة ما ، أو فى عقيدة ما، ولكن من حيث إننا أعضاء فى الجنس البشرى الذى هو مهدد فى وجوده».

فى هذا المنقستو ثمة إشكالتان . إحداهما تكمن فى أن العالم مسئول عن احتمال حدوث دمار شامل ، ولكنه مسئول أيضاً عن إحداث ثورة تجنبنا هذا الدمار الشامل.

الإبداع
وسلام العالم

والسؤال إذن:

هل فى إمكان العالم إحداث ثورة من غير أن يكون سياسياً؟

تبقى بعد ذلك الإشكالية الأخرى وتقوم فى أن على العالم ألا يلتزم عقيدة ما، أو أمة ما لى يكون عضواً فى الجنس البشرى.

والسؤال إذن:

هل فى إمكان العالم الاكتفاء بأن يكون عضواً فى الجنس البشرى.

لدينا إذن ثلاثة أسئلة ناتجة من ثلاث إشكاليات وتطوى على ثلاثة مفاهيم: للسلام والثورة والجنس البشرى، يمكن صياغتها فى العبارة التالية:

«يقوم الجنس البشرى بثورة لفرض السلام»

والسؤال إذن:

كيف؟

نجيب عن هذا السؤال بإثارة أسئلة ثلاثة:

ما الثورة؟

من هو الجنس البشرى؟

ما السلام؟

الثورة، فى رأى، تغير جذرى يفسد وضعا قائما بديلاً عن وضع قائم. والوضع القائم رؤية مستقبلية من إبداع العقل، ومن ثم فالعقل مبدع. وإذا كان العقل مبدعاً لزم أن يكون الإبداع مصوراً لمنطق هذا العقل. ومن هذه الزاوية يمكن تأسيس منطق جديد هو منطق الإبداع. وعلينا بعد ذلك تصيد مقولاته وهى أربع: التجريد والعلاقة والغاية والزمن.

من هو الجنس البشرى؟

إنه يتميز بالعقل.

والسؤال إذن:

كيف يعمل؟

إن العقل لا يدرك الوقائع من حيث هى كذلك لأن إدراكه يحدث تأثيراً فى الوقائع بحيث يمكن القول بأنه لا يدركها وإنما يؤلفها. بيد أن هذا التأويل ليس محصوراً فى المجال النظرى بل يمتد إلى الممارسة العملية استناداً إلى تعريفنا للإبداع من حيث هو «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع». والعقل، هنا إيجابى أى له دور فعال فى تأسيس المعرفة. وهذا على الضد من سلبية العقل عند كل من ديكارت ولبوك وهيوم. فالأفكار الصادقة، عند ديكارت، هى الأفكار الفطرية التى ليست مستفادة من الأشياء ولا مركبة من الإرادة، وإنما هى فى عقل الطفل على نحو ما هى فى عقل الراشد. والعقل، عند لبوك، لوح مصقول لم تنقش فيه شىء، وأن التجربة هى التى تنقش فيه المعانى والمبادئ جميعاً. وكذلك العقل عند هيوم. إنه سلبى، لأنه لا يحضر فيه سوى انطباعات حسية. يقول فى مفتتح كتاب الطبيعة الإنسانية: «إن إدراكنا برمتها على ضريبين متميزين: انطباعات وأفكار، ولا تباين بينهما إلا فى الحيوية، بمعنى أن الأفكار ليست إلا انطباعات حسية باهتة.

وكان فى إمكان كائنات مجاوزة كل من ديكارت ولبوك وهيوم لو أنه طور السمة الفاعلة للعقل، ولكنه اكتفى بالكشف عنها فى بداية بناء مذهبه، وليس فى مذهبه برمته. وسبب هذا الاكتفاء مرهوب إلى «القلبية»

إن كنا نطرد مرشد لنا في الإجابة عن هذا السؤال في تمييزه بين اقتناص الحقيقة المطلقة، والبحث عن اقتناص هذه الحقيقة. والجنس البشري ليس في إمكانه إلا البحث دون الاقتناص. فتوهم اقتناص الحقيقة المطلقة يفضي إلى الوقوع في الدوجماتيقية بينما البحث عن اقتناص المطلق يمنع الإنسان من الوقوع في الدوجماتيقية.

والسؤال إذن:

مَنْ المسئول عن ابتداء الدوجماتيقية؟

إنها السلطة الدينية المدعومة بعلم العقيدة. ومهمة هذا العلم منع المؤمنين من الانحراف عن «الدوجما». وإذا حدث الانحراف اتُّهم المؤمن بالهرطقة والكفر والزندقة. ومن ثم فإن أي تأويل جديد للدوجما معتنق. وإذا كانت الجدة ملازمة لمنطق الإبداع فعلم العقيدة إذن نافٍ لهذا المنطق.

والسؤال إذن:

ما هو منطق الإبداع؟

في عام ١٩٣٠ أصدر سيبيرمان كتاباً بعنوان «العقل المبدع». يُعد أول كتاب يحاول تأسيس منطق للإبداع يستند إلى ثلاثة مبادئ:

المبدأ الأول هو مبدأ إدراك الخبرة، أي معرفة الإنسان لخبرته الذاتية ومن شأن هذه المعرفة الذاتية أن تجعلنا على وعي بمشاعرنا. بيد أن ثمة ثغرة في هذا المبدأ وهي أنه يمنع الذات من مجاوزة ذاتها، ذلك أن هذا المبدأ تقرير للخبرة الذاتية ليس إلا.

الملازمة لكل من ملكة الحساسية وملكة الفهم. فلكل من حدوس الحساسية ومقولات الفهم قبليّة وكلها موطنة لتنظيم عالم الظواهر ليس إلا. ومع ذلك فثمة إيجابية هنا وهي أن هذا التنظيم هو من شأن العقل، وبالتالي فإن العقل لم يعد في حاجة إلى سلطة خارجية، وأن صراعه مع الطبيعة ومع الأنسقة الاجتماعية محكوم بالعقل.

في هذا الإطار نبحث عن جواب للسؤال الثالث:

ما السلام المرتقب؟

هل يمكن الجواب بأنه النافى للحرب؟

وإذا كان الجواب بالإيجاب فالسؤال إذن:

ما الحرب؟

إن الحرب تستند إلى مفهوم «صورة العدو» وصورة العدو مرتبطة بالمحرم.

والسؤال إذن:

ما هو أصل المحرم؟

المحرم هو مطلق تحول إلى نسبي. ونسبية المطلق تعني أنه قد أصبح محدوداً في حين أنه، بحكم طبيعته، لا محدود. ولهذا فإن هذه المحدودية للمطلق تلغى بالضرورة إلى ابتداء مطلق آخر. ومن ثم تنشأ عداوة بين المطلقين. ويترتب على ذلك أنه إذا أردنا التخلص من الحرب علينا التخلص من صراع المطلقات، أو بالأحرى، من تحويل المطلق إلى نسبي.

كيف؟

إن مفهوم المطلق مرتبط بمفهوم الحقيقة المطلقة.

ولهذا فالسؤال: هل في إمكان الجنس البشري

اقتناص الحقيقة المطلقة؟

المستقيم له طول محدد. وبخبرنا تاريخ الرياضيات أن مشاهير الرياضيين، ابتداء من بركلس حتى جاوس، قد حاولوا عبثاً حل هذه الإشكالية.

ولكن مع الوقت نشأ تحول جديد عندما قيل إن هذه المصادر يمكن الاستغناء عنها وذلك بتأسيس هندسات جديدة هي الهندسة اللاإقليدية. ونخلص من ذلك إلى أن الكشف عن التناقض يفرض إلى ابتداء نظرية جديدة. ولهذا فإن المنطق الصوري لا يصلح أن يكون مولداً للإبداع لأنه يستند إلى مبدأ عدم التناقض الذي قد تصل إلى حقيقة مطلقة وعندئذ فإذا قيل عن نظرية إنها صادقة امتنع التفكير في نقيضها وهذا الامتناع مردود إلى السمة الأنطولوجية لمنطق أرسطو من حيث إنه يستند إلى «الماهية» أو بالألق إلى ما هو ثابت ودائم بيد أن التغير سمة ملازمة لتطور الحضارة الإنسانية، وبالتالي ليس مبرراً للاكتفاء بالمنطق الأرسطي وقد كان فاسس هيجل منطقاً جديداً يرفع التغير إلى مستوى التناقض فيرى أن الوجود ينطوي على اللاوجود. ومعنى ذلك أن منطق أرسطو ليس صالحاً لأنه يستند إلى الوجود دون اللاوجود، ومن ثم لا بد من تأسيس منطق جديد يستند إلى مبدأ التناقض، وليس إلى مبدأ عدم التناقض إلا أن هيجل طبق مبدأ التناقض على المطلق في تطوره فانتهى إلى تطابق المطلق مع ذاته في نهاية المطاف فتوقف الديالكتيك، وتوهم هيجل أنه اقتنص الحقيقة المطلقة وبذلك تساوى المنطق الأرسطي مع المنطق الهيجلي بسبب توهمنا اقتناص الحقيقة المطلقة وتاريخ العلم، كما أوضحنا، هو على الضد من هذا الوهم.

والبدء الثاني هو مبدأ العلاقات بمعنى أنه إذا كان لدى الفرد موضوعان في إمكانه إدراك العلاقة بينهما على أنحاء شتى. بيد أن مظهران نفسه كان متشككاً في النظر إلى هذا المبدأ على أنه مبدأ يفرض إلى الإبداع لأنه يستند إلى ترديد خبرة سابقة.

الوضعية المنطقية. وهذا المبدأ لا يبرر الإبداع لأن الإبداع لا يمكن أن يكون محصوراً في المعطيات الحسية. وتاريخ العلم يدل على صحة رأينا. مثال ذلك: نظرية النسبية عند أينشتاين. فقد ساد مفهوم الزمان المطلق والمكان المطلق، عند نيوتن، في الفيزياء نظرياً وعملياً لعدة قرون.

ثم جاء أينشتاين وتشكك في طبيعة الزمان والمكان، ومن ثم حدث تشويش على البناء التحتي للفيزياء. ومن أجل إزالة هذا التشويش أعاد أينشتاين صياغة البناء التحتي صياغة جذرية. وهذه إحدى صور الإبداع التي تستند إلى الشك في الدوجماتيقية التي سادت فيزياء نيوتن، أو بالألق، الشك في الحقيقة المطلقة التي انتهى إليها نيوتن.

وصورة أخرى من صور الإبداع نتجت من تناقض خفي كامن في النظريات القائمة. مثال ذلك: مصداقة التوازن عند إقليدس والتي تقر أنه من نقطة ما يمكن رسم خط واحد فقط مواز لخط مستقيم. وهذه المصادرة تبدو لأول وهلة وكأنها واضحة بذاتها. ومع ذلك فثمة تناقض كامن في هذه المصادرة لأنها تنطوي على مفهوم اللامتناهي. فالقول بأن الخطين المتوازيين لا يلتقيان عند نقطة محددة يناقض تعريف إقليدس للخط المستقيم وهو أنه أقصر مسافة بين نقطتين. ومعنى ذلك أن الخط

والسؤال إذن :

هل من المشروع إقامة علاقة جوهرية بين العقل والحقيقة؟

جوابي بالسلب لأنه إذا كان اقتناص العقل للحقيقة المطلقة غير مشروع لزم القول بأن اقتناص العقل للحقيقة النسبية هو أيضاً غير مشروع، لأن الحقيقة، بحكم طبيعتها، مطلقة وليست نسبية، ثم هي كذلك بحكم علاقتها العضوية بالطلق.

وإذا كانت الحقيقة المطلقة حقيقة دوجماطيقية كان قدامى الشكاك اليونانيين على حق في مبدئهم القائل بأن «كل حجة تقابلها حجة أخرى مضادة لها» ويلزم من هذا المبدأ أننا نلج عند نقطة يمتنع عندها الانزلاق إلى الدوجماطيقية^(٦) وهكذا تكون الدوجماطيقية على علاقة عضوية بمفهوم الحقيقة فإذا أربنا التحرر من الدوجماطيقية علينا التحرر من مفهوم الحقيقة.

والسؤال الآن :

ما البدل؟

في مقدمة كتاب «فلسفة الحق» يقول هيغل :

«أن نفهم ما هو موجود - هذه هي مهمة الفلسفة.. وأن نقر بأن العقل هو ورثة في صليب الحاضر، ومن ثم نستمتع بالحاضر فهذه هي البصيرة التي تصالحنا مع ما هو واقعي»^(٧).

من هذا النص نخلص إلى نتيجة مفادها أن العقل على علاقة أفقية مع الواقع في حين أن علاقة العقل

بالواقع هي علاقة رأسية بمعنى مجاوزة العقل للواقع من أجل تغييره والتغيير، هنا، يعني ابتداع علاقات جديدة ومن ثم فالعقل محكوم عليه بالإبداع إلى الحد الذي يمكن أن نقول فيه إن العقل مبدع بطبيعته.

والسؤال إذن :

ما هو منطق الإبداع؟

تصديق هذا المنطق من تحديدنا للإبداع وهو «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع»^(٨)، أو بالأدق تغيير الوضع القائم بفضل وضع قادم والوضع القادم رؤية مستقبلية ومعنى ذلك أن المستقبل كامن في الإبداع، وأن المستقبل له الأولوية على الحاضر والماضي وسبب ذلك أننا نتحرك من المستقبل وأيس من الماضي والمستقبل محكوم بالغاية، وبالتالي فالفعل غائي والغائية مطروحة في المستقبل وبالتالي فالفعل مستقبلي وإذا كان الفعل كذلك فهو إذن رمز على النفي لأنه ينفي الوضع القائم ولكنه أيضاً رمز على الإيجاب لأنه يجسد وضعاً قادم هو «علة» تغيير الوضع القائم ومعنى ذلك أن العلة مطروحة في المستقبل، وبالتالي فإنها لن تتحقق ولكنها في الطريق إلى التحقق^(٩) وهكذا تكون الحرية كامنة في المستقبل، وبالتالي كامنة في الإبداع والمحرمات الثقافية هي التي تحد الحرية لأن هذه المحرمات هي علة مطلقة الثقافة وعندئذ يكون التناقض بين الثقافة المطلقة (دوجما) والإبداع.

والسؤال

إذن:

ما العلاقة بين منطق الإبداع وسلام العالم؟

وتجيب بسؤال :

لماذا سلام العالم بالذات؟

لأن العالم مهدد بالفناء بسبب ما يسمى بـ «حرب النجوم» التي بدأ الإعداد لها في الثمانينيات في عهد رونالد ريغان وتدعيم الأصولية المسيحية بزعامة «الغالبية الأخلاقية» التي يقودها القس جيرى فولول، وذلك من أجل أن يكون لأمريكا الحق في التحكم في الفضاء وهنا ثمة إشكالية جديدة كـأمنة في الثورة العلمية والتكنولوجيا فهذه من ثمار التنوير في حين أنها مستخدمة من أجل تدمير العالم، وبالتالي فإن تجنب

تدمير العالم يستلزم الدعوة إلى سلام العالم.

ولكن كيف؟

ليس استناداً إلى تعريف الإنسان بأنه حيوان اجتماعي أو حيوان سياسي ولكن إلى تعريفه بأنه حيوان مبدع، لأن التعريف الأول يحد من مجال الإبداع وسبب ذلك مردود إلى العلاقة العضوية بين الضبط الاجتماعي والسياسي من جهة والمحرمات الثقافية التي تولد صورة العدو من جهة أخرى ونخلص من ذلك إلى أن التعريف الأول يفضي إلى ضرورة الحرب بينما التعريف الثاني يفضي بالضرورة إلى نفي الحرب.

الهوامش :

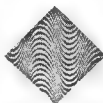
(1) C. Spearman, Creatire Mind, London, Nisbet & Co. LTD., 1930.

(2) Sextus Enpiricas, Scepticism, Man & God, ed., Philip Hallie, Avatar Book, Indiana, 1985, p. 35.

(3) Hegel, Philosophy of Rishi, trans., T. M. Rnox, Oxford: Oxford Univ. Press, 1942, p.11.

(٤) مراد وهبة، فلسفة الإبداع، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٥٩.

(٥) مراد وهبة، مستقبل الأخلاق، الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٢٨، ١٢٩.



ليس يؤلمني أى شئ ليس يؤجّعنى أحد..

١ - وجه المرأة

٦

كلّ شيء على ما يرام هبيب
أنت في المقعد المجاور مني
وأنا أمتس من يدك،
عصير العنب

والمساء الظليل نراشقنا بالأغانى
ويصرفنا عنا التعب

كلّ شيء على ما يرام هبيب

نَجُولُ هُنَا وَهَنَّاكَ طَلِيقَيْنِ،
مَا مِنْ قُومٍ
وَمَا مِنْ عُيُونٍ،
تُرَافِقُ تَجْوَالَنَا فِي الْمَتَاهِزِ عَصراً
لِتَشْعَلَ مِنْ بَعْدِ نِيرَانِهَا فِي الْخَشْبَةِ

كُلُّ شَيْءٍ عَلَى مَا يُرَامُ هَبِيبِ
الْحَمَامِ عَلَى الشَّرَفَاتِ،
الْمَحْبُورِ فِي نَزْهَةٍ،
وَالْمَقَاهِرِ تَعِجُ بِنَوَادِهَا
وَالْحَيَاةُ ذَهَبٌ

كُلُّ شَيْءٍ عَلَى مَا يُرَامُ هَبِيبِ
غَيْرَ أَنِّي وَهِيَّةٌ تَمَاماً
كَعُودِ الْقَصَبَةِ.

ب

كُلُّ شَيْءٍ عَلَى مَا يُرَامُ
يُشْرِقُ الصَّبْغُ مِنْ شُرَفَتِي
سَلَساً، نَاعِماً كَالرَّهَامِ
لَا كَوَابِيسَ بِالْأَمْسَرِ، أَوْ

قَلْبًا هَذَنِي يَا حَبِيبِي
وَعَكَّرَ صَفْوَ الْمَنَامِ

لَيْسَ يُولَمْنِي أَيُّ شَيْءٍ
وَلَا هَجَلِي صَانَا
أَوْ قَلِيلَ الْكَلَامِ
لَيْسَ يُوجَعْنِي أَحَدٌ
أَوْ تَغِيظُنِي دَنِي
مَرْكَبَةُ الظُّلَامِ

أَلْزَهْوُ التِّي افْتَرَّتْهَا فِي طَرِيقِ الْمَطَارِ
نَسَاءُ الْخَمِيسِ،
وَنَحْنُ نَشْقُ الزَّهَامِ

لَمْ تَرْنِي يَا حَبِيبِي يَانَعَةً
وَتَثِيرُ الْفَرَامِ
كُلُّ شَيْءٍ هُنَا
كُلُّ شَيْءٍ بِخَيْرٍ
بَقَايَا الشَّرَابِ الَّذِي مَا
أَتَيْنَا عَلَيْهِ.

بهاء الخريف،
 هبوبه الرذاذ الخفيف،
 وهزن الهلال الموشى بقطر الفمام
 لا تصدق أنينى ولا
 تلتفتن للإللام
 كل شئ على ما يرام
 والذي ظلمته عن مرضى يا حبيبى
 وعن وهشتى فرغيا بك،
 محض كلام

كل شئ، حبيبى،
 كل شئ، على ما يرام

(السن ٢١ / ١٠ / ١٩٩٦)

٢. ظهر المرأة

كل شئ، حبيبى هنا يتداعى
 أنته نشتبك بالخيوط الغريبة عنى
 وأنا أكتسى بيديك،
 رؤى وشراعا

وَالْمَسَاءُ النَّحِيلُ، الْمَسَاءُ الَّذِي لِلْعَرَاءِ،

يَمُرُّ ضِيَاعَا

نَظَرٌ فَوْقَ بَرَلِينَ،

أَنْتَ هُنَاكَ، نُحَدِّثُنِي كُلَّ يَوْمٍ،

وَتَشْبُو مَا هَدَى فِي سَوِيْرِ بَرَلِينَ،

تَسْأَلُنِي فِي الْهَوَاتِفِ عَنْ صِحَّتِي وَهَيْمِي

وَأَهْفُو عَلَى الْبُعْدِ،

أَهْفُو إِلَيْكَ الْتِيَامَا

كُلُّ شَيْءٍ هُنَا يَتَدَاعَى

الْحَمَامُ كَسِيرُ الْجَنَاحِ،

الْمَحْبُوثُ نَهْمُ الرِّيحِ،

الْمَقَاهِي تَضِجُ بِمُعَاذَهَا بِالْفَرَاغِ،

وَتُخْبِرُ شُعَاعَا

لِلْأَصْدَقِ نَشِيدَ الرِّضَا يَا هَبِيبِي

عَنَايِدُنَا تَذْبُلُ الْآنَ،

وَالْوَقْتُ صَارَ شُعَاعَا.

كُلُّ شَيْءٍ هُنَا يَتَدَاعَى
كُلُّ شَيْءٍ عَلَى هَالِكٍ مِثْلِ هَالِكِ
وَسِيرَةُ يَوْمٍ كَمَا أَنْتَ تَعْرِفُ،

عِنْدَ الصَّبَاحِ أَقُومُ إِلَى قَهْوَتِي
وَأَعَالِجُ بَعْضَ الْحَنِينِ
فِي الْقِرَاءَةِ هَيْئًا،
وَفِي الصَّمْتِ هَيْئًا
الظَّمِيرَةُ أَسْهَى قَلِيلًا قُبِيلَ الْفَدَا،
أَهْتَسِرُ بِيَرَّةٍ

وَأَدْفِنُ أَكْثَرَ مِنْ عَادَتِي
أَدْعِي أَنْ وَقْتُ عَمَلِي مَا يُرَامُ،
وَيَوْمِي هَزِينُ

كُلُّ شَيْءٍ هَبِيبٍ هُنَا يَتَدَاعَى
وَيَسْلُمُنِي لِلشَّجَارِ الدَّفِينِ

الْمَسَاءُ
أَتَجَرَّلُ هَتَمَ الْعَيَا

وَأَتْرَكَ لِي أَنْ أَعْتَمِدَ
وَأَعْطَيْتِ شَبَابِي مَفَاتِيحَ قَلْبِي
لِيَفْصَحَ عَنِّي
وَيَعَكِسَ هَذَا الرِّينَ
كُلُّ شَيْءٍ عَلَى هَالِهِ مِثْلَمَا كَانَ،
كَهْفٍ، وَهَوْفٍ،
وَهْتَفٍ الْمُبِينِ

لَيْسَ نَافِعٍ وَفِيرًا لِيَسْتَرِنِي، أَوْ
لِيَكْسِرَ عَرَاءَ السَّجِينِ
الْندَاءُ الْآخِرُ تَأْخِرَ هَذَا
وَصَارَ لِرَأْيِ عَلَيْنَا الْوَقُوفَ لِنَقْرَأَ،
وَهِيَ الزَّمَانُ الضَّمِينِ

كُلُّ شَيْءٍ هُنَا يَتَدَاعَى
كُلُّ شَيْءٍ هَبِيبٍ طَمَعِينِ

لندن ٢٢ / ١٠ / ١٩٩٦

میلاد هنا

طوال سنی الانشغال السیاسی والثقافی المت -
وتلح - علی أسئلة محورية منها : لماذا استمرت
المسیحية القبطية فی مصر متعايشة مع الإسلام بينما
اختفت المسيحية (ولی أحيان أخرى اليهودية) فی الكثير
من دول العالم العربی والإسلامی؟

وكانت هناك تفسيرات شتى بعضها يستند إلى
حقائق علمية، والبعض الآخر يتضمن حلولاً «تلفيقية»
تبغی دعم إبقاء هذا التعايش فی عالم تضطرب فيه
الأمور بسبب الصدام بین السلالات أو الأديان أو
المذاهب فی مواقع شتى من العالم هذا سؤال أول.

أما السؤال الثاني ظهر نتيجة متابعتي للتغيرات
الثقافية فی منطقة أمريكا اللاتينية فی النصف الثاني من
القرن العشرين بما تحمل من امتزاج وتفاعل تم بین
حركة التحرر الوطنی مع الماركسية من جانب و بین
تنظیمات وفكر الكنيسة الكاثوليكية من جانب آخر،
ونتجت من ذلك حركة ثقافية فكرية جديدة بین أساقفة
وقساوسة ورهبان الكنيسة الكاثوليكية، توسعت حتى
صارت حركة شعبية سميت بـ «لاهوت التحرر»، ونتيجة
ذلك ألح علی السؤال فی أمريكا اللاتينية وهي بشكل
عام جزء من العالم الثالث وتعاني من مشاكل الفقر
والتخلف، وكيف أنها لا تختلف كثيراً عن دول العالم
العربی والإسلامی - بحيث انضمت «لاهوت التحرر»
هناك ولكن شيئاً مماثلاً لم يظهر فی أي من دول العالم
العربی والإسلامی، بل علی النقيض ظهرت حركات فی
اتجاه معاكس سميت أحياناً بـ «الإسلام السیاسی» أو
«الإسلام الأصولی» توصف وترتبط بظاهرة التطرف
والعنف، مما أثار حواراً و «شجاراً» حاداً علی الصعيد
العالمی، ومن ثم ظهرت الحاجة إلى مناقشة نظرية لتعلیل
الظاهرة بحثاً عن تطوير الأمور إلى الأفضل فی
المستقبل.

التلخیص الثقافي بین الأديان والأیدیولوجیات

هذا المقال جزء من كتاب جديد يصدر هذا الشهر

فقرات من ورقة صموئيل هانتجتون^(١)

وفي هذا الإطار، ربما تكون العبارات التي جاءت في سياق المقال الشهير لـ «صموئيل هانتجتون»، والتي نورد ترجمتها هنا؛ هي التي فجرت حوارات وتداعيات شتى لطرح القضية الأعم والأشمل حول احتمالات الصراع في المستقبل بين الغرب والإسلام. ومن هذا المقال نختار العبارات الآتية:

● إن المصدر الرئيسي للصراع في العالم الجديد لن يكون - بالدرجة الأولى - بسبب أيديولوجي أو اقتصادي. إن الانقسام الأكبر للجنس البشري والعامل الحاسم في المنازعات سيكون بسبب الحضارة، وستظل الدول القومية هي اللاعب الأقوى على مسرح الشئون الدولية، غير أن الصراعات الرئيسية في السياسة الدولية ستتشعب بين الدول أو بين مجموعة دول تنتمي لحضارات مختلفة وستكون حدود التوتر الفاصلة بين تلك الحضارات المختلفة هي ذاتها خطوط المعارك في المستقبل.

● إن الصراع بين الحضارات إن هو إلا الطور الأخير في عملية تطور النزاعات في العالم الحديث.

● ستكون الهوية الحضارية متزايدة الأهمية في المستقبل، وستشكل العالم إلى حد كبير نتيجة تفاعلات بين سبع أو ثمان حضارات رئيسية تشمل :

الحضارة الغربية، الكنفوشية، اليابانية، الإسلامية، الهندية، السلافية الأرثوذكسية، الأمريكية اللاتينية، وربما الحضارة الغربية (انظر الخريطة المرفقة المنشورة أصلاً في جريدة الشرق الأوسط في عدد ٢٢ يناير ١٩٩٥).

● تحركت الأديان في العالم في شك لصركات سميت بـ «الأصولية»، وهي موجودة في المسيحية الغربية واليهودية والبوذية والهندوكية، كما هي موجودة في الإسلام.

● يحدث الدين انقسامات أكثر حدة من الانتماء العرقي.

● بدءاً من القرن الحادي عشر والثالث عشر حاول الصليبيون - بخطط نجاح مؤقتة - أن يفرضوا المسيحية والحكم المسيحي على الأراضي المقدسة، وبين القرن الرابع عشر والسابع عشر نجح الأتراك العثمانيون في جعل التوازن في اتجاه معاكس.

● بعد الحرب العالمية الثانية بدأ الغرب يتراجع وبرزت «القومية العربية» ومن ثم «الأصولية الإسلامية».

● إن المجابهة القائمة مع الغرب - كما يلاحظ م.ج. أكبر، المؤلف الهندي المسلم، ستبدأ من جانب العالم الإسلامي وإن التماسك من أجل نظام عالمي جديد سيحقق بتحرك شامل للدول الإسلامية من المغرب إلى باكستان.

● يتوصل برنارد لويس إلى نتيجة مشابهة تقول : إننا نواجه مجاًداً وتحركاً سيرفعان إلى حد كبير من نهضة القضايا والسياسات التي تنتهجها بعض الحكومات، وهنا ليس سوى صدام حضارات برد عقلائي له خلفية تاريخية، لخضم قديم لتراثنا اليهودي - المسيحي، وحاضرنا العلماني وانتشارهما على نطاق العالم.

● على الحدود الشمالية للإسلام يتفجر الصراع على نحو متفاقم بين الشعوب الأرثوذكسية والإسلامية

الإسلام المصري مختلف

دعنا نعود مرة أخرى حيث بدأنا لنناقش الاسطة المطروحة في صدر البحث ثم نربط الأسباب والعلل ببعضها البعض، استخلاصا لنتائج قد تكون ذات فاعلية وتأثير في المدى البعيد.

من نافذة القول، أن أي دين أو أيديولوجيا تأخذ مساراً مغايراً عندما تمتزج مع واقع تاريخي واقتصادي وجغرافي وثقافي مختلف، لذلك فالملاحظ أن الإسلام - من الفاحية المجتمعية - ورغم صفة بعض النصوص والقيم والمعايير العامة - يتلون في كل قطر وإقليم وفق الخلفية الثقافية والتاريخية السائدة، فالإسلام - كما هو ممارس اليوم بالفعل يختلف في دولة مثل إيران حيث تسود قيم الشيعة والجذور الفارسية عن تركيا السنية التي كانت مقر الخلافة العثمانية وتأثير الإسلام فيها بالجزء الأوربي ممزجاً بالطبائفة الأتاتوركية، عن مصر حيث الإسلام المصري، عن ليبيا حيث البدوالة، عن السودان حيث خليط الأجناس.

ابتداءً نلاحظ أن الإسلام في الدول التي تتحدث العربية يكون مختلفاً بشكل واضح عنه في تلك الدول التي لا يعرف أهلها الإسلام إلا عن طريق لسان آخر، لأن قراءة وفهم التراث الإسلامي والقران من النص الأصلي يعطى فهماً مباشراً واضحاً فيحصل إلى الوجدان، وفي هذا الصدد يحتاج الأمر إلى تفسير وتحليل لماذا تكون الشعوب التي تنتمي إلى الإسلام ولا تتحدث العربية أكثر تشدداً وتمسكاً بالقيم والممارسات الإسلامية (يصل أحياناً إلى حد التعصب)، ورغم أنهم يتلون النصوص الدينية بترديدها بالعربية ولا يلقون

بما في ذلك مذابح البوسنة والهرسك والعنف الكامن بين الصرب والألبان، ثم المذابح المستمرة بين أرمينيا وأذربيجان والعلاقات المتوترة بين روسيا والمسلمين في آسيا الوسطى فصراع الحضارات متجدد بعنف في أماكن مختلفة في قارة آسيا بين المسلمين والهنود، وإذا فإن شمة حالة من العنف ناشبة بين المسلمين من جانب وبين الصرب الأرثوذكس في البلقان ومع اليهود في إسرائيل والهنود في الهند واليهوديين في بورما ومع الكاثوليك في الفلبين.

إن للإسلام حدوداً ديموية.

ولم تعد هذه المقولات مجرد جمل تناقش في المجالات الأكاديمية أو بين خبراء الأمور السياسية وفكرياتها، وإنما ترجمت ونشرت بلغات متعددة في صحف وسيارة حتى صارت موضع جدل عام فكان أن زادت الأوضاع سوءاً، واحتدم الصراع بالفعل بين الإسلام والغرب وأخذ صوراً متعددة أبسطها المبارزة الكلامية بين المتشددين للإسلام وبين المتشددين ضده، ولكن الأخطر كان الحوار بالمسلسل والقنابل والمتفجرات، مما فرض على الدول السبع الكبرى المجتمعمة في «ليون» خلال شهر يونيو ١٩٩٦ إلى اتخاذ قرارات تحت مسمى «محاربة الإرهاب»، وهي قرارات ذات طابع مخابراتي، ناسين أن الإرهاب يبدأ أفكاراً وعقيدة، أي أن له جذوراً ثقافية، ولذا لزم طرح كافة الآراء التي تعالج هذا الصراع من منطلقات مختلفة ويطول متباينة، ومنها فكرة «التفقيح الثقافي» بين الأديان بعضها البعض، كما في حالة مصر، أو التفقيح الثقافي بين الأديان والأيديولوجيات، كما في حالة أمريكا اللاتينية، واللذين أتعرض لهما هنا.

تريك (كان بطريكا من ١١٣١ إلى ١١٤٥م) والذي امر بأن لا تستخدم اللغة القبطية إلا في الأديرة وفي صلاة القدس داخل الكنائس، ومنذ ذلك الوقت فإن المصريين جميعا أقباطا ومسلمين يتكلمون اللغة العربية، ومن غير الممكن التفرقة بين قبطي ومسلم عند التحدث بالعربية.

غير أن المكون الثقافي المصري بشكل عام يختلف عن أي بلد عربي وإسلامي آخر بسبب أن له ساقين هما الإسلام المصري والمسيحية القبطية (أي المصرية)، وكل من الساقين يقف على أرضية الثقافة والحضارة الفرعونية التي مازالت ممارساتها تنتقل من جيل إلى آخر في المناسبات العائلية المرتبطة بال ميلاد والزواج والموت، ولذلك فإن اللورد كرومر الذي حكم مصر من عام ١٨٨٢ إلى ١٩٠٧ كعمد للناج البريطاني سجل في كتابه «مصر الحديثة» الذي نشر عام ١٩٠٨ مقولاته الشهيرة وهي أنه لم يكتشف أن هناك «أي فروق حضارية بين الأقباط والمسلمين إلا في أن القبطي يذهب إلى الكنيسة صباح يوم الأحد والمسلم يذهب إلى الجامع ظهر يوم الجمعة».

وتتميز مصر - حتى الآن - بأن المسلمين يشيرون إلى الأقباط بأنهم أحوالهم Maternal Uncles. كما يلاحظ بعض علماء الأنثروبولوجيا، أن المسلمين المصريين يحتفلون بعيد «المولد النبوي» من خلال ممارسات خاصة بهم، من بينها أنهم يصنعون تماثيل صغيرة أو كبيرة من الطلوي على شكل «عروسة» ويزينونها وكنائس بليس الزفاف ويضعون حول رأسها ورقا مفضضا وكأنه «هالة» فوق رأس قديسة.

أيما ما يكن من أمر، فإن الممارسات في مصر قد أوجدت نوعا من «الأرضية الثقافية المشتركة» بين الأقباط

صعوبة لإمكان فهمها، إذ لا بد من الرجوع إلى الترجمة من الأصل العربي إلى لغات البلد الإسلامي الذي لا يتحدث العربية، وهو أمر صعب للغاية وبالذات في قضايا الفقه والتفسير وعلم الكلام ونصوص المذاهب المختلفة والتي بدأت وانتشرت باللغة العربية أساسا.

وإذا انتقلنا إلى مصر بالتجديد وهي موضع الاهتمام في هذه الدراسة - نجد أن الإسلام المصري له مذاق خاص، لأنه تأثر بالممارسات التراثية للحضارات والأديان التي سبقته فضلا عن الظروف التاريخية التي دخل من خلالها الإسلام إلى مصر، حيث كان غزو العرب لمصر عام ٦٤١م مرتبطا بقبول هام من شعب مصر القبطي الذي كان يمانى من الاضطهاد المنهجي للإمبراطور البيزنطي «هرقل» بسبب تمسك «قبط مصر» بالعقيدة الأرثوذكسية عندما قاوموا عقيدة الدولة البيزنطية المسماة بـ «الملكانية» وذلك اعتبر حكام الإسلام - وقتها - أن مصر قد فتحت قبولا وليس غزوا، وأمن عمرو بن العاص القائد العربي الذي فتح مصر، الأب بنيامين البطريرك الهارب في الصحاري والمختفي عن أعين حكام ولاية بيزنطية لمدة ١٢ عاما، نقول أنه على «كنائسه وبيعه وصوامعه وأديرتة وصلبائه» فكانت البداية غير مصحوبة بالقتل والتدمير الذي تم في بلدان أخرى، هذا فضلا عن أن الأقباط كانوا يتكلمون اللغة القبطية (وهي أساسا اللغة المصرية القديمة مكتوبة بالأبجدية اليونانية مضافا لها سبعة حروف تمت استعارتها من الكتابة بالطريقة الديموطيقية القديمة)، ذلك أخذت مصر وقتنا أطول لتتحول إلى أغلبية مسلمة وأقلية قبطية، إذ لم يتحدث أهلها اللغة العربية وحدها إلا في منتصف القرن الثاني عشر في عصر البطريرك المستنير غبريال بن

والمسلمين وهو ما يمكن أن نعتبره «بالثقافي بين الأديان»، فكل زائر من الغرب أو دارس للشرق الأوسط يلمس كيف أن التركيبة النفسية والثقافية للمسلم المصري تختلف كثيرا عن تركيبة المسلم في دول وأقطار عربية أخرى، وبخسلا عن ذلك فإن الإسلام المصري هو إسلام واحد، إذ لا توجد في مصر بشكل ظاهر الفرق والمذاهب المعتاد تواجدها في معظم الدول العربية، ذلك أن الإسلام في مصر كان سنيا في أول الأمر، أي من القرن للسابع حتى القرن العاشر، ولم يكن انتشاره واسعا بل كان تدريجيا، ثم تحول الإسلام كله في مصر (عندما انتشر ليكون أغلبية) فصار شيعيا مع دخول المهز لدين الله الفاطمي عام ٩٦٨ ميلادية مصر.

في القرن العاشر أنشأ الفاطميون الجامع الأزهر كمركز إشعاع شيعي، وسمى «أزهرا» نسبة إلى فاطمة «الزهراء» ابنة الرسول وزوجة علي بن أبي طالب، وعندما دخل صلاح الدين الأيوبي مصر في القرن الثاني عشر، أمر بأن يتحول المصريون جميعا إلى السنة، ففعلوا، ولذلك فإن الإسلام المصري إسلام من نوع خاص ممت به ظروف تاريخية بدأت مع الحضارة الزراعية القديمة فأكسبته ليونة ومسالمة وهو يتحلى بصبر المجتمع الزراعي والبعد عن العنف، ثم تأثر ببقاى الحضارات المختلفة التي مرت بمصر^(٢)، وقد أدى ذلك لأن يكون الإسلام المصري سنى الوجه لأنه كذلك من الناحية الرسمية، ولكن دعاه شيعية بالممارسات والحياة اليومية، حيث للحسن والحسين والفاطميين وكل أهل بيت الرسول موقع خاص، فضلا عن ذلك فإن المسلمين السنة يعارضون عادات شيعية لعل أشهرها هو الذكر

وعاشوراء والتصوف وزيارة الأضرحة، في الوقت ذاته فهو قبلى القلب متأثر بقيم المحبة والرحمة والتأخى وقبول الآخر، وفي الأعماق «عظامه» فرعونية، فهي الجذور الحضارية الغفينة التي تظهر في الممارسات الجنائزية وما إليها، يمكن تلخيص كل ذلك في مقولة متكاملة وهي أن في مصر إسلاما واحدا مصريا يتسم بأنه سنى الوجه، شيعى الدماء، قبلى القلب، فرعونى المعظام!! لذا فهو تجسيد لامتزاج الأديان والحضارات والمعاند عبر خمسة آلاف سنة من حضارات متصلة وشفافة.

ومن كل ذلك يتضح أن مصر بهذا الثراء الثقافى مؤهلة لأن تقوم بعملية التجديد والتطوير الفكرى التي تتجاوز ذاتها، لأنها عاشت لقرون «التعددية الدينية» ولديها قبول عام عند كل من الشيعة والسنة، وبها الأزهر حيث الفقه والاجتهاد منذ عشرة قرون أما باقى الدول العربية الإسلامية فإنها غالبا ما تفرخ الإسلام البدوى الذى ينتهى به المقام إلى «الأصولية»، التى تعتبر الجذور الفكرية التى أدت إلى هدام مع الغرب، وإلى صراع لا ينتهى إلا لطريق مسدود ومحكوم عليه مسبقا بالعقم وعدم الفاعلية أو التطور، فالؤكد أن أيا من طرفى الصراع أن يصل إلى نتيجة، فقهر الإسلام للغرب غير ممكن لما للغرب من مقومات حضارية واقتصادية وعسكرية وعلمية، ولا تملك الدول الإسلامية أن تقهره، حتى لو تصورت أنها قادرة على إحياء الخلافة وتجميع الدول الإسلامية فى قيادة واحدة، كما أن الغرب غير قادر على قهر الإسلام عسكريا أو ثقافيا لأنه يمتد طولا وعرضا فى كل موقع من العالم وإن تنشق إرادة الدول الغربية على شن حرب ضد الإسلام، وإذا فلا

سبيل - مع الوقت - إلا الحوار والمعيشة وقبول الآخر
مشكلة ثقافية في الأساس.

ثقافة قبول الآخر

ربما كان أهم أسباب استمرار التعددية الدينية في مصر هو ابتكار اليات «قبول الآخر»، إذ أن جميع الأديان - في الأغلب الأعم - تتضمن نصوصاً ترسخ مفهوم الاعتزاز والزهو بالانتماء إلى هذا الدين أو ذلك، فاليهودية مثلاً تكرر مفهوم أن اليهود «شعب الله المختار»، المسيحية تجعل من المؤمنين إليها «أبناء الله»، وينص القرآن على أن المسلمين هم «خير أمة أخرجت للناس» وأن «الدين عند الله الإسلام»، ولذا فمن الممكن إثارة نغرات التعصب الديني في فترات الضمور الحضاري، وفي الوقت ذاته تؤكد الأديان في مجملها معاني الحب واحترام الآخر والتعاطف الإنساني بنصوص ومعاني مختلفة ليس هذا هو مكان عرضها، ولكن الخلاصة هي أن الأديان يمكنها أيضاً تقديم ثقافة قبول الآخر إذا توافرت عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مواتية.

ففي مصر - على سبيل المثال - تعايش الإسلام مع المسيحية عبر أربعة عشر قرناً وكان طبيعياً أن تتخللها فترات شح واضطهاد وتخلف، ورغم ذلك كان هناك حرص ثقافي عام من الطرفين لضمان المعيشة وتوافرت ثقافة قبول الآخر، فالإسلام لا يقر مثلاً الوهية المسيح ولا يعترف بصلبه، كما أن المسيحية منطقياً ولأنها سابقة على الإسلام لا تعترف بنبوة محمد أو أنه «خاتم الأنبياء» أو أن «القرآن هو كلام الله المنزل من السماء»، ولكن المصريين جميعاً يتحاشون مناقشة هذه الأمور أو تلك، ويختارون بذكاء النصوص التي تسمح بالمعيشة على

أرضية ثقافية وقيمية مشتركة، ويحاولون توسيع رقعة هذه الأرضية المشتركة وفق ظروف المجتمع المتغيرة ويهدف أن يغلبوا الانتماء إلى «الوطن» على الانتماء إلى «الدين»، كما كان ذلك واضحاً مع تفكك الدولة العثمانية في نهاية القرن الماضي، إذ رفعوا شعار «مصر للمصريين»، ثم خلال الثورة الوطنية من أجل الاستقلال عام ١٩١٩ حيث نادوا «الدين لله الوطن للجميع»، ولما رفع الشعار الديني عام ١٩٨٧ شعار «الإسلام هو الحل» طرؤوا هم الشعار القديم ليكون «مصر لكل المصريين»^(٥) وبالفعل تجمع المؤمنون إلى كل من الإسلام المصري والمسيحية القبطية في تيار يقاوم الغزو الثقافي الأجنبي الاستعماري والذي كان يحرق الكنائس ويقتل الأقباط دون سبب مقبول من الجميع.

ومن هنا كانت أهمية أن يستمر هذا الوضع الثقافي في مصر حتى لا تقع مصر تحت قبضة الأصولية الإسلامية، وهو أمر محتمل ثقافياً ومجتمعياً لأن التيار الأصولي يخطط لاستبدال الإسلام «المصري» بأخر «بدوي» ودموي واهض للآخر، فإذا حدث ذلك - لسبب أو لآخر - فإن التوازنات في المنطقة ستغير كثيراً وتحمل فرص الصدام بين الأديان، ليس فقط بين الإسلام واليهودية في حرب محتملة بين العرب وإسرائيل، ولكن أيضاً مع الغرب باعتباره مثلاً للحضارة المسيحية الغربية من وجهة نظر الإسلام الأصولي، ومن هنا كانت أهمية طرح نظرية «التلقيح الثقافي» بين الأديان والحضارات.

العالم الثالث يتجمع ثم يتفرق

تتسم الحقبة التي بدأت مع انتهاء الحرب العالمية الثانية من عام ١٩٤٥ حتى سقوط حائط برلين عام ١٩٨٩

مستقلة، ولكن ما يعنينا - هنا - هو المقارنة بين ما جرى في أمريكا اللاتينية من تطور، وهل يمكن أن يتكرر ذلك في العالم العربي والإسلامي.

لاهوت التحرير

إن المسار الذي سلكته أمريكا اللاتينية لكي تصل إلى فلسفة «لاهوت التحرير» مسار طويل متعرج. ربما كانت البداية من خلال «المجمع الفاتيكاني الثاني» الذي عقد من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٦٥ حيث تعددت التيارات اللاهوتية من خلال «تداخل» التعبير عن الإيمان بالله مع هوية ومشاكل الإنسان في المجتمعات المختلفة التي تعج بالمشاكل المتفجرة، وبالذات فيما صار يعرف بـ «العالم الثالث»، وكان أن انتخب الأسقف «غيبيلار ترانكو» رئيساً لمجلس رؤساء أساقفة أمريكا اللاتينية، وظهرت عبارة «تحرير القارة» تصريحاً حقيقياً، من «الخطية الجماعية» وضرورة أن تكون «الكنيسة شعبية»، وهي الأفكار التي بلورها الأب «غوستافو غوتبييريز» عام ١٩٧٩ في كتابه «لاهوت التحرير»^(٤) فصار نقطة انطلاق لفكر جديد وتدفقت أدبيات أخرى كثيرة تصل وجهات نظر تربط التحرر الوطني وقيم العدالة الاجتماعية وتنمية المجتمع من جانب وبين المسيحية بشكل عام والكتلة بشكل خاص من جانب آخر، ومن مجمل هذا الزخم من التدفق الفكري والأيدولوجي والمفرد بالحرركة وممارسة النشاط والتلاحم مع البشر في أمريكا اللاتينية اخترعت بعض العبارات ذات الدلالة الخاصة :

«اللاهوت» هو العلم الذي يبحث في جميع المواضيع من وجهة نظر الله، سواء كانت هذه المواضيع هي الله ذاته أو كانت تفترض وجود الله كمبدأ

ينمو حركات التحرر الوطني في معظم دول العالم الثالث، ثم تزاوج هذه الحركة - بدرجات متفاوتة - مع الأيديولوجية الماركسية، وربما كانت البداية في مؤتمر بانديونج عام ١٩٥٥، الذي جمع معلمي القارة الأسبوعية فنهرو وشواين لاي كرموز للكل البشرية الضمخة لكل من الهند والصين، وكتعمير عن حضارات الشرق الأقصى البوذية والكنفوشية، ووجوارهما عبد الناصر كنجم مساعد - وقتها - ممثلاً للكتلة العربية ذات البعد الإسلامي - ثم جوزيف بروز تيتو عن يوجوسلافيا ممثلاً للكتلة الأرثوذكسية التي كانت تميز - باستقلالية - تحت مظلة ماركسية. فكان لقاء ولقائهما ثقافياً من نوع جديد ثم انضمت إلى تلك الكتل الثقافية والحضارية، مجمل دول أمريكا اللاتينية فيما أصبح يعرف على مستوى العالم بمجموعة دول عدم الانحياز، وازدادت فاعليتها طوال الستينيات والسبعينيات حتى صارت قوة مؤثرة على الساحة الدولية ولكنها تفككت تدريجياً بعد الحرب الباردة وبخلت في حالة خمول وكمن مع انتهاء الحرب الباردة، وأصابها ما أصاب دولاً وشعوباً كثيرة من ظواهر الارتداد إلى الجذور الثقافية والحضارية، فكان أن كمنف مجموعة دول أمريكا اللاتينية في كنف الولايات المتحدة وكندا من خلال «النافقاء» (ومعها المكسيك كمنصر رابط بينهما) وصارت وكأنها جزء من حضارة الغرب، بينما أقلمت دول الشرق الأقصى لتكون فيما بينها نمطاً اقتصادياً يترابط وتتعاظم فاعليته عاماً بعد آخر، وراحت الصين تتجاوز الإطار الماركسي الشيوعي واكتشفت أن صراعها الأيديولوجي مع الاتحاد السوفييتي لم يكن إلا غطاء لصراع حضاري ثقافي له أبعاد تاريخية، وكل ذلك في حاجة لدراسات أخرى

وغاية لذا فاللاهوت يبحث في سلوك البشر ليتعرف مدى تطابقها مع تدبير الله الخلاق.

● ليس اللاهوت مجرد معرفة علمية، بل كبر قدر ممكن، بل هو موقف عملي برجماني لخدمة شعب مسحوق قبل أن يكون خدمة لسلطة كنيسة.

● إن «التحرير» يعني تغيير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لما فيه مصلحة جميع طبقات المجتمع، والعمل على عدم احتكار طبقة لفوائد اجتماعية واقتصادية على حساب طبقة أخرى، ومن خلال ذلك تتحقق «الأخوة الإنسانية» المبينة على الإيمان المشترك.

● «الكاهن يتضامن مع الفقراء» بدلا من كونه مجرد ممثل للسلطة الكنسية ومدافع عن العقيدة، ومن ثم يعمل على تغيير الواقع الاجتماعي من خلال «التفديد» بالظلم الذي تمارسه البشارة التقليدية، ليصبح التوجه الإيماني في الوقت نفسه توجهها من أجل العدالة.

● ينفي تفهم واقع أمريكا اللاتينية تفهما صحيحا يقوم على الدراسة والتحليل بمساعدة العلوم الاجتماعية بما فيها من تيارات منها «المادية التاريخية».

● تكون الأولوية للعلوم المتعلقة «بالإنسان» لتسبق العلوم المتعلقة «بالكنيسة» والتي لا يمكن أن تؤدي وظيفتها الفعلية دون «تحرير» الإنسان في أمريكا اللاتينية، فهذا هو مفهوم الإنجيل الخلاق والمحرر.

● الظرف الحالي لأمريكا اللاتينية يحتاج لتطوير المؤسسات الكنسية، وكذلك تطوير فهمها للإنجيل بطريقة جديدة تتعاشى مع التغييرات التاريخية، لأن العقيدة جامدة بطبيعتها وتدافع عن المؤسسات القائمة وتبرر وجودها.

● إن الخلاص لا يقتصر على التحول «الذاتي» للفرد، بل هناك ظواهر اجتماعية مرتبطة به، مثل وجود فئات عريضة من البشر ليس لها صوت مسموع وتفتقر إلى أبسط الحقوق في مجالات التعليم والسكن.

● ضرورة إشراك الآخرين في الخبرات والاحتياجات الضرورية للحياة على الأرض، كما ورد في سفر أعمال الرسل (٤/٢) «وكان جميع الذين آمنوا جماعة واحدة يجعلون كل شيء مشتركا بينهم»، وكذلك في ذات السفر (٢٢/٤) «وكان جماعة الذين آمنوا قلبا واحدا ونفسا واحدة، ولا يقول أحد إنه يملك شيئا من أمواله بل كان كل شيء مشتركا بينهم».

● الاعتراف بأن الوضع في أمريكا اللاتينية يعبر عن «الاعدالة» وتبدو فيه القارة وكأنها سجن كبير يرتبط فيه التخلف بكل وجوه ارتباطا بنويها عضويا بالاعدالة، ولهذا السبب فإن الموقف يتطلب بالفعل «تحرير» مسيحيا أصيلا وكاملا.

● الحب الشامل - في مفهوم لاهوت التحرير - هو الذي يتضامنه مع الكاهن، يعمل على «تحرير» الطغاة أيضا من طغيانهم ومن تطعاتهم المريضة ومن أنانيتهم، وبذلك يتم تحرير الفقراء وتحرير الأغنياء في الوقت نفسه، نحن نحب القهور، ويدافعنا عنه يتحدر من أغلال القهر، أما الطاغى فنحن نحب بتوجيه النقد إليه ومحاربة طغيانه، فكل الموقنين تابعان من محبة مسيحية تشمل الجميع.

وربما كان نزوة هذا النقاش الفكري - الذي كان أحيانا سجالا حادا وشديدا - تلك الرسالة التي كتبها في ١٩٨٠/١٢/٨ «بيدرو أرويه» - رئيس عام الرهبانية

معظم دول هذه القارة، مما يعنى ويترجم أنه قد حدث «تلقيع فكري» أنتج إيديولوجية جديدة معاصرة اكتسبت سمعة عالمية وقدمت دلائل على أنه من الممكن النحول في حوار مع الأديان الأخرى أو الحضارات المجاورة دون صعوبة.

إن عملية التلقيع هذه يمكن أن تسمى أيضا «تهجين» بلغة علماء الوراثة، ولعلها بعد أن فتحت الهندسة الوراثية الباب واسعا «لتخليق» أنواع جديدة من النباتات أو المخلوقات التي تناسب الظروف البيئية الجديدة قد تأخذ اسما آخر كذلك نقول، إن هذه العملية - أيًا كان اسمها - هي المفتاح الحضارى لنزع فتيل التعصب من الأديان والإيديولوجيات المخلفة، وهو أمر يحتاج إلى دراسة متعمقة اجتماعية وسياسية بتغيير المفاهيم الجامدة التي تلقف حول التعصب الأعمى بسبب السلالة أو الدين أو المذهب والتي انتشرت في مواقع كثيرة في العالم. لقد صارت هذه الظاهرة العالمية في حاجة لفحص نقاني يهدف للخروج من معاناتها والآمها كما يمكن - من باب الاستعارة البلاغية - تسميتها بـ «التطعيم»، وهي ممارسة مهمة في عالم المناعة لجسم الإنسان عندما يتم تطعيم الجسم بجرعة مدروسة لجرثومة في صورة غير عدوانية، فيكون هذا التطعيم هو سبب المناعة ضد هذا المرض، وكان لهذا الابتكار فائدة عظيمة في القضاء على أمراض معدية كثيرة منها الجدري وشلل الأطفال وغيرها.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد هو وجود ظروف خاصة ساعدت «لاهوت التحرير» على النمو، منها أن للكنيسة الكاثوليكية تنظيمًا علميًا مقلًا بالناخ

اليسوعية - عقب أن احتدم الحوار داخل هذه الرهبانية والتي صارت تحمل توجهها يساريا داخل رهبانيات الكنيسة الكاثوليكية، ووجهها تحديداً «إلى رؤساء الأقاليم اليسوعيين في أمريكا اللاتينية»، لكي يجيبوا عن «السؤال المطروح: هل يستطيع المسيحي أن يتبنى التحليل الماركسي؟»، ويعد استعراض فلسفى فكرى يوفق بين وجهات النظر المختلفة ويقدم ملاحظات أربع مهمة، ينهى رسالته - وكأنه يقرأ المستقبل - فيقول: «وختاما فانا على يقين بأن موقف التحليل الماركسي من المحتمل أن يتبدل هنا أو هناك في المستقبل، فضلا عن أن هناك مجالات للدراسات النظرية والأبحاث التجريبية حول المسائل المختلفة التي تناولتها هنا.. وأن تساعدوا بوجه عام كل أعضاء رهبانيتنا، بمن فيهم من مسيحيين أطلقوا على أنفسهم صفة «المسيحيين الماركسيين» والذين بسبب احتجاجهم إلى تحليل المجتمع لا يمكنهم أن يتفادوا مسألة «التحليل الماركسي» فهكذا نستطيع العمل بطريقة أفضل على تعزيز العدالة التي يجب أن ترافق خدمتنا في سبيل الإيمان» (انتهى النص).

التلقيع الفكري بين الأديان والإيديولوجيات

ما قصدت أن أبرزه من هذه العبارات المختارة من «لاهوت التحرير» هو أن الواقع الاجتماعي والاقتصادي لأمريكا اللاتينية، قد أفرز هذا «اللاهوت الجديد» الذي مزج الفكر الدينى المسيحى - الذى يحمل تراث الكتلثة المتحفظة والمتمسكة بالدوجما عبر تاريخها الطويل - مع نبض اجتماعى واضح فتحول «لاهوت التحرير» إلى حركة شعبية تعمل من أجل التحرر الوطنى وتقريب الفوارق بين الطبقات، فصارت له فاعلية حقيقية في

بإمكانية الوصول إلى استرخاء في العلاقات بين الإسلام والغرب لأن الأمر في حاجة إلى إسلام مستنير لا يقف أمام التقدم الحضارى والديمقراطى ويدعو لحقوق الإنسان ويمكن الوصول إلى ذلك من خلال الحوار مع الثقافات والحضارات الأخرى.

وكما ذكرنا سابقا فإن الدولة المرشحة للقيام بهذا الدور التاريخى هي مصر ولكن أحوالها الثقافية والسياسية قد أصابها انتكاسة في السنوات الأخيرة بعد أن كانت قد قطعت شوطا هائلا فى الليبرالية الفكرية على مدى معطيات مطية وأخرى متأثرة بعصر النهضة الأوروبية، وحدثت الانتكاسة لأسباب محلية وإقليمية وعالية نوردتها فى الفقرة القادمة.

خطوة للأمام وانفذان للمخلف

منذ تفكك وضعف الدولة العثمانية - والذى صار واقعا مع نهاية القرن الماضى - بدأت حركات إصلاح دينى وتنوير فى بعض دول عربية كل بطريقتها، كان أبرزها حركة «القومية العربية» فى بلاد الشام والتي تدعو للعلمانية فضلا عن التحرر من التتريك والاستعمار الغربى على حد سواء، وكانت القيادة الفكرية للحركة نابعة من مسيحيي بلاد الشام كما هو معروف أما فى مصر فكانت الاستشارة من داخل الأزهر وعلى مراحل مختلفة. وكان أبرز رموزها «رفاعة رافع الطهطاوى»^(١) الذى تأثر بحضارة الغرب فى فرنسا عندما أرسله محمد على باشا عام ١٨٢٦ ليكون مرافقا لإمام دينى مع الطلاب المصريين الذين سافروا للدراسة فى فرنسا.

وتبعه الشيخ محمد عبده الذى توفى عام ١٩٠٥، وصولا إلى د. طه حسين^(٢) وكان فى الاصل ازهريا،

الثقافى الذى ساد أوروبا بعد عصر النهضة والثورة الصناعية التى أعقبها ظهور المذهب البروتستانتي مما فرض على الغاتيكان فكرة عقد مؤتمر كل عدد من السنوات يناقش - فى حرية - التغييرات التى تجرى فى العالم وقبول مبدأ «التصحيح الذاتى» أى فتح الحوار حول المشاكل التى تنشأ نتيجة تطور الحياة، وهذه المبادئ هى التى أدت لأن تظل هذه المنظمة الضخمة متواجدة وفعالة ولم تدخل متحف التاريخ، واتصور أن مفكرى لاهوت التحرير سوف تطور افكارهم لتناسب المتغيرات الجديدة فى عالم ما بعد ١٩٩٠ الذى نفتت فيه كيان الاتحاد السوفيتى، والتوقع أن يتطور «لاهوت التحرير»، وأن يستجيب للتحدي الصراعى والحضارى ولظروف ما بعد الحداثة وللآثار الناجمة عن تطور الرأسمالية المعاصرة من خلال الشركات متعددة الجنسيات، سيتطورحتى فى اسمه الذى نتوقع أن يكون «لاهوت الحياة».

«لاهوت تحرير» نابع من جوهر الإسلام

ويبقى بعد ذلك السؤال الذى بدأنا به هذه الورقة وهو: هل يمكن أن يظهر ما يمكن «مجازاء» أن نسميه «لاهوت تحرير نابع من داخل الفقه الإسلامى» ونقول كلمة «مجازاء» لأن كلمة لاهوت مرتبطة بتراث الفكر المسيحي المرتبط بالإلهيات والذى تطور ليناقدش «الإنسانيات»، ولكن الإسلام قد ابتكر عبارة مقابلة هى «علم الكلام» لتحاشى لفظ اللاهوت، ولذا فإن تحويل علم الكلام ليشمل احتياجات المجتمع ويناقش تطور الفقه وفق الاجتهادات المعترف بها عبر التاريخ الإسلامى قد يبدو أمرا يسيرا. ولكن الواقع الثقافى الحالى لا يبنى

ثم سعد زغلول (وكان أيضا أزهريا) ثم الشيخ على عبدالرازق والذي قاوم فكرة إعادة إنشاء الخلافة الإسلامية ليتولى قيادتها الملك فؤاد، وهو الأمر الذي أدى إلى أن ملحد من وظيفته بعد أن نشر كتابه «الإسلام وأصول الحكم» عام ١٩٣٦.

واستمرت حركة التنوير الديني تنمو تدريجيا في مصر مستفيدة من المناخ اللبيرالي الذي نشأ عقب إعلان الاستقلال الجزئي لمصر بتصريح ٢٨ فبراير عام ١٩٢٢، ثم إصدار أول دستور مصري عام ١٩٢٣، والنشاط السياسي المصاحب لسلسلة الانتخابات البرلمانية وكلها كانت تنبئ بأن مصر يمكن أن تكون مركز إشعاع وتنوير ديني، إلى أن أجهضت حركة التنوير اللبيرالية عام ١٩٥٢ بنظام عبدالناصر الذي رفع راية «القومية العربية»، وكان من الممكن أن تستمر حركات التنوير الدينية في ظل نظام الحزب الواحد ومع تبني فكرة أن مصر هي قائدة القومية العربية وقائدة التطبيق العربي للاستراكية وفي ظل اتجاه ملموس إيجابى للتنمية الشاملة والعدالة الاجتماعية.

غير أن كل ذلك قد أجهض مرة أخرى نتيجة حرب يونيو ١٩٦٧، والتي كانت نقطة تحول في نمو التيارات الدينية الأصولية في المنطقة والتي زادت عقب حرب أكتوبر ١٩٧٣^(٨)، بارتفاع أسعار البترول، ويزور دور الدول الخليجية على المسرح الإقليمي والعالمي، وانتشار ما صار يعرف بـ «الصحوة الإسلامية» والتي ظلت تتسع وتنتشر وزاد نفوذها مع انتصار الخوهميني في إيران عام ١٩٧٩ والذي تبني فكرة «تصدير الثورة الإسلامية» وصولا إلى ما نحن فيه الآن.

وفي مصر قام السادات بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ بدعم وتمويل التنظيمات الإسلامية على أنواعها وبإذات في مجال الحركة الطلابية، وانتهى به الأمر إلى أن كان هو ذاته أحد ضحاياها وتم اغتياله على أيدي أفراد منها في ٦ أكتوبر ١٩٨١، وبعدها قامت الحكومة بمقاومة عنيفة بالشرطة والسلاح وعبر اعتقال ما تبقى من الجماعات الإسلامية ومحاكمتهم بعد مراجعة شبه عسكرية عندما حاولوا الاستيلاء على مراكز الشرطة في أسبوط عقب حادث الاغتيال المشار إليه في ٦ أكتوبر ١٩٨١.

ولكن ما أن استقرت الأمور في عام ١٩٨٤ تقريباً حتى قامت التيارات الإسلامية على أنواعها (بما فيها جماعة الإخوان المسلمين) بنشاط هائل لتقديم الخدمات الاجتماعية في المناطق العشوائية في المدن وفي معظم القرى وصارت لها تنظيماتها غير الرسمية أو القانونية في أماكن كثيرة، وتدرجيا تم «أسلمة» المجتمع في الأماكن الحساسة من الدولة فكان اختراق التعليم وبإذات من خلال مدرسي اللغة العربية وتم بناء عشرات الآلاف من الزوايا والمساجد في الأرياف والمناطق الشعبية وأروقة المؤسسات الرسمية، وأصبحت هذه الزوايا هي الأماكن الطبيعية لنشر الفكر الأصولي وتحويل الإسلام المصري إلى إسلام بنوي أفغاني، وتمرس كوادرات الجماعات على التقاط الشباب المحيط من خلال الصلوات والوعظ في الزوايا لتتضمن إلى صفوف الجماعات المسماة بالمتطرفة والإرهابية، وكان التليفزيون المصري هو الإطالة اليومية التي تنشر الإسلام البنوي من خلال أئمة بعينهم صابروا نجوم المجتمع كله، وأصبحت ممارسة الصلوات في دواوين الحكومة في

النظام كله بمدينة آيس أبابا في يونيو ١٩٩٥، عندئذ اتخذت الدولة الفرعونية إجراءات بوليسية عنيفة بهدف قهر التيار الإسلامي بكل فصائله، وصدرت التعليمات - فيما يقال - بالضرب في الميادين عند محاولات القبض والاعتقال، وعم التعذيب في السجون وشاع تحويل المتهمين في قضايا الإرهاب أو المشاركة في تنظيم الإخوان المسلمين إلى القضاء العسكري، وتم إقصاؤهم عن الدخول في انتخابات مجلس الشعب في نوفمبر ١٩٩٥.

تجميد عملية التلقيح الثقافي

وفي هذا المناخ السياسي كان طبيعياً أن يحجم ويقلص دور الأقباط في المجال السياسي والثقافي بحيث لم يعد وجودهم ملحوظاً وفاعلاً إلا في المجال الاقتصادي وحده؛ من الممكن أن يتجمد أو يضمحل النشاط في الفاعليات الاقتصادية عند أول وهلة، لأنه لا يتمتع بغطاء وحماية سياسية أو مجتمعية، لقد حدث تقهقر تدريجي على الصعيد السياسي منذ حقبة عبدالناصر، وكانت البداية عندما لوحظ ضمور تمثيل الأقباط في المجالس النيابية عن طريق الانتخابات منذ عام ١٩٥٦^(٩) حتى الآن، مما اضطر الدولة وقتها لأن تعطي نفسها الحق في تعيين عشرة أعضاء في مجلس الشعب وسجل هذا الحق في دستور عام ١٩٥٧، وكان معظم المعينين من الأقباط في عصر كل من عبدالناصر والسادات، أما في عصر مبارك فلم ينتج قطي واحد في الانتخابات وقل عدد المعينين ضمن العشرة من الأقباط حتى صاروا خمسة على الرغم من أن عدد أعضاء المجلس قد زاد ليصل إلى ٤٤٤ عضواً نتيجة

أوقاتها أمراً سائفاً حتى في الجامعات ومراكز البحث العلمي والبنوك والوزارات على أنواعها، ويصل الأمر لأن تم استبدال كلمة «الو» HALLO» في بداية المحادثات التليفونية - وهي ممارسة كانت تتم بشكل طبيعي منذ عرفت مصر جهاز التليفونات - بعبارة «السلام عليكم» وقامت حملات تهدف لإقناع الفتيات بتغطية رؤوسهن بالحجاب وتم بالفعل «تجيب» الغالبية العظمى من بنات المدارس في سن صغيرة نسبياً، وبذلك ظهرت التفرقة واضحة، لأن الفتيات غير المحجبات لم يكن في معظم الأحوال إلا الفتيات القبطيات، حتى فكر بعضهن في أن يرتدين الحجاب حتى لا يشعرن بأنهن مختلفات عن الباقيات، وتدرجياً أصبحت الممارسات الاجتماعية في معظمها «مسلمة» أي صار المجتمع مسلماً «ثقافياً»، ومن ثم صار جاهزاً لأن يقع ثمرة ناضجة في حجر الجماعات التي تسعى لأن تحكم باسم الإسلام مثلما هو الحال في إيران والسعودية والسودان وباكستان وأفغانستان وغيرها، وإن كانت هذه الدول مختلفة عن بعضها البعض بحكم التراث الثقافي السابق وكما أشرنا إلى ذلك من قبل.

وفي كل ذلك كانت الدولة مغمضة العين عما يجري؛ لم تكن تقاومه، ما دام لها السيطرة على الأجهزة الداخلية بما فيها الجيش والشرطة، غير مدركة خطورة انوقف، بل كانت متصورة أن قوة هذا التيار فيها حماية لها من الأحزاب العلمانية مثل حزب الوفد الليبرالي والتجمع الوطني اليساري، وظلت كذلك إلى أن كانت محاولات الاغتيالات المتتالية لوزراء الداخلية والإعلام ثم رئيس الوزراء ثم قتل رئيس مجلس الشعب بالفعل، وجاءت الذروة في محاولة اغتيال الرئيس مبارك رمز

الزيادة في العدد الكلى للسكان، أى أن نسبة تواجدهم في مجلس الشعب هبطت لنحو ٨٪ من العدد الكلى لأعضاء المجلس ومما زاد الحالة سوءاً أن الاختيار بالتعيين كان ولا يزال لعناصر ليس لها فاعلية أو قبول عام بل ليس لمعظمهم شعبية لا بين الأقباط ولا بين المسلمين، ويوصل الأمر إلى أن معظم هؤلاء الأعضاء تضمّن أو تتعدّم مشاركتهم في الحوار وطلب الكلمات في المجلس إلا في المناسبات التي تؤكد أن الأحوال في مصر طيبة وأن العلاقات بين المسلمين والأقباط ممتازة كجزء من تجميل وجه النظام، وكذلك ليضمّنوا لأنفسهم فرص التعيين مرة أخرى، لأن من توهم أنه يمثل شعب مصر كلها يحاول أن تكون له فاعلية وحضور، لا يضمن أن يتم تعيينه مرة أخرى.

كذلك لا يوجد أقباط في المناصب الرئيسية في الدولة فيما عدا منصبى وزير البحث العلمى ووزير الدولة لمجلس الوزراء وهما من وزارات الدرجة الثانية ذرا للرماد في العيون، هذا على الرغم من أن المناصب الرئيسية مثل الوزارات والمحافظين رؤساء الجامعات وما في حكمها كلها بتعيين من الرئيس وفق تقديره المطلق، غير أن هذا الأمر لا يمثل قلقاً أو غضباً لدى الأقباط، فقد تعوّدوا مثل هذا في عصور سابقة ولقرون طويلة من التهميش، ولكن كانت للنتيجة الطبيعية هي التقوقع والابتعاد عن المواقع المتقدمة وترك الأمر للدولة لتختار من تشاء بالعدد والوزعة التي تريحتها، ثم الالتفاف حول تنظيم المؤسسة الدينية التقليدية ففيها الحماية والمظلة الروحية من السماء وقت العواصف والأزمات، وقد رحبت الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بهذا الأمر فتصنّد رجالها ممثلين في البابا **شمسودة**

والأساقفة المواقع الرئيسية في الاحتفالات الرسمية، استكمالاً لسياسة الدولة في رغبتها لتأكيد أهمية الدور الدينى إرضاءاً للتيار الدينى الإسلامى. كان آخر التجاوزات السياسية ما صدر من الحزب الوطنى الديمقراطى المثل للسلطة الحاكمة حين أصدر قوانين الترشيح لمثليه في انتخابات مجلس الشورى في إبرول ١٩٩٥ ثم مجلس الشعب أكتوبر ١٩٩٥، ولم يكن بهما اسم قبطى واحد، كرسالة واضحة من الدولة بتهميش دور الأقباط في مصر.

تكون في المقابل نوع من الأصولية القبطية فزادت نسبة الأقباط المرتبطين بالكنيسة، وصار رجال الدين - بمعانهم السوداء - هم الممثلون في الاحتفالات الرسمية معبرين عن الوجود القبطى، استكمالاً للمظهر والشكل العام، وفي الوقت ذاته يتزايد انكماش الأقباط بل وصاروا يشكون فيما بينهم ويتلذذون بممارسة مفاهيم «جلد الذات» كجزء من تراث دينى قديم.

ونتيجة كل ذلك ضمّر التلقيق الثقافى في مصر بين الأديان مما أدى إلى تقوية الأصولية الإسلامية، وصار تحويل الإسلام المصرى إلى إسلام بدوى أمراً والتمسا خصوصاً مع انتشار ثقافة الإسلام السننى البدوى الوهابى وإغراق مصر بالكتب والفقه والممارسات المرتبطة به من خلال دعم الكتب وشرائط الكاسيت التي تنتشر هذا الفكر ليس بين المثقفين والمتعلمين فحسب وإنما بين بسطاء الناس، وصار المجتمع ككل جاهزاً لأن يتحول إلى الحكم الإسلامى في لحظة خاطفة يمكن أن تفتعلها أو تولدها الظروف المتفجرة في مصر والنملى بأحداث لا يمكن التنبؤ بها، أو بمعازنة قوى إقليمية أو دولية متربصة بالوطن.

كما توجد جماعة مصرية هي الأخرى اقلية داخل الاقلية القبطية ممثلة في الطائفة الإنجيلية أى البروتستانتية ويصل تعدادها لنحو ٢٠٠ ألف نسمة أيضاً، هي بذات الطريقة، جماعة مصرية قبطية وطنية ولكنها ملقحة بالثقافة الغربية عموماً ولها صلات تاريخية بكل من الإرساليات فى أمريكا وإنجلترا ولكنها مع الوقت صارت جزءاً من النسيج الوطنى ملقحة بتراث وحضارة الغرب.

وقد تلاحظ في السنوات الأخيرة كذلك أن أعداداً من الأقباط المنتمين إلى الأغلبية الأرثوذكسية قد استهتتم الممارسات الليبرالية والأفكار العصرية، فحدث تحول تدريجى من الأرثوذكسية إلى الإنجيلية أو الكاثوليك، مما يعد تعبيراً عن حراك اجتماعى يفضى النظر عن الموقف منه ومن مغزاه قبولاً ورفضاً. ونشير إلى أن الطوائف الإنجيلية بالذات تمارس نشاطاً اجتماعياً تنموياً بشكل واضح ومكثف في الريف المصرى، مما أدى إلى تحسين في العلاقات بين الأقباط والمسلمين في بعض المناطق الملتهبة بمحافظات الصعيد وفي المنيا بالذات كنتيجة لما أحياه هذا النشاط من تلقى ثقافى بين الإنجليبيين والكاثوليك إلى الأقباط الأرثوذكس، وهي خبرة وإن لم يكن يصعب الجزم بنجاحها في كل حالة إلا أنه يمكن البناء عليها وتطويرها لتكون تجربة مصرية خالصة يفيد منها المسلمون والمسيحيون في سعيهم لبناء وطن على أسس عصرية.

إن أفكار «المجتمع المدني» التي تسود الغرب الآن، وتسعى لأن تنتشر في كافة أنحاء العمورة كسبيل للتوازن في المجتمعات بين القطاع الأول وهو القطاع

هكذا يبدو أن مصر قد خطت خطوة للأمام خلال القرن الماضى تدعمت مع مطلع هذا القرن بوجود رموز الفكر التنويرى الذين قاموا بتأويل النص وباجتهادات تعالج مشاكل العصر، غير أنها - أى مصر - قد انتكست ثقافياً خطوتين إلى الخلف في النصف الثانى من القرن العشرين كما سبق الشرح، وصار هذا الوضع العام المتحجر فكرياً في حاجة إلى «تحريك» خصوصاً مع تهميش وتقوقع الأقباط حيث كانوا عبر قرون طويلة أحد محركات التقدم الحضارى، فكانوا - على سبيل المثال - أول من مارسوا ودعوا وأنشأوا مدارس للتعليم عموماً ولتعليم المرأة ثم كانوا أول من خاطر بأن تعمل المرأة في المجالات المختلفة ثم كانوا المبادرين بتكوين جمعيات أهلية وكانوا السابقين في الإقبال على التعليم الجامعى والسفر للخارج لاستكمال التعليم وما شابه ذلك.

أقليات داخلية اقلية(١٠)

يوجد في مصر أقليات قبطية مسيحية تنتمى إلى مذاهب أخرى بخلاف المذهب الأرثوذكسى القبطى والذي يمثل الأغلبية بين الطوائف المسيحية، فهناك اقلية كاثوليكية ربما يرجع تاريخها إلى دخول الحملة الفرنسية لصر عام ١٧٩٨ وقد قويت من خلال الإيطاليين والفرنسيين الذين قاموا للعمل في القرن ١٩، وقد حدث تحول تدريجى من بعض الأقباط الأرثوذكس إلى الكثرة خلال هذا القرن لأسباب ومغريات اجتماعية أو اقتصادية، ويصل تعداد هذه الاقلية عموماً نحو ٢٠٠ ألف نسمة وهي مجموعة مصرية قبطية وطنية صار تلقيحها ثقافياً بالحضارة الأوروبية عموماً والفرنسية خصوصاً لأسباب تاريخية.

ومع الزمن والانتشار تتفاعل هذه الأديان أو الأيديولوجيات مع الحضارات والثقافات المختلفة القائمة بالفعل في الدول والأقطار المتباينة، فتحدث عملية «تلقين ثقافي» يولد مذاهب للأديان أو انقسامات لفرق الأيديولوجيات فيكون لكل فريق أو مذهب سمات مختلفة «حضارية وثقافية» عن تلك التي كانت سائدة في «الأصل النقي» فتظهر مع الزمن قنوات فكرية تتفاعل من خلالها هذه الاختلافات، وأهل أبرز مثال الخلافات في القرون الأولى الميلادية فيما صار يعرف بعلم اللاهوت في المسيحية ثم علم الكلام أو الاجتهاد أو التأويل في الإسلام، ومن خلال هذه الآليات تتطور وتفسر النصوص الأصلية لتلائم العصر وتطور الحياة، وقد يتحول الخلاف مع الدين أو المذهب إلى صراع وصولاً إلى حرب وكثيراً ما يكون الخلاف كامناً وتحدث معاشية بين الأديان أو المذاهب أو فرق الأيديولوجيات.

إن الأوضاع الحالية بعد تفكك الاتحاد السوفيتي قد أوجدت مناخاً جديداً ظهرت فيه الأفكار «الأصلية» لمعظم الأديان وامتد هذا الأمر ليشمل الخلاف أو الصراع بين السلالات والأديان والمذاهب، مما أدى إلى حالة عامة من القلق للأوضاع العالم كله وقد أدى هذا الواقع الجديد لظهور نظريات تفسر ما يجري، ومنها ما قدمه صموئيل هانتجتون في «صراع الحضارات» مما جعلنا في حاجة إلى فحص أساليب الخروج من هذا النفق المظلم الذي يواجه البشرية في مناطق كثيرة من العالم.

وتقدم هذه الورقة خيرة «التلقين الثقافي» الذي ظهر في أمريكا اللاتينية في النصف الثاني من هذا القرن بين

الحكومي والقطاع الثاني وهو قطاع الأعمال، بما فيها نشاط القطاع الخاص ثم القطاع الثالث وهو القطاع الأهلي غير الحكومي والتطوعي، نقول: إن هذه الأفكار المطلوبة لاجتماعنا وكسبيل لتوسيع وقعة الديمقراطية سيكون ترسيخها عملية ثقافية بطيئة تأخذ وقتاً طويلاً يرى بعض الأصوليين أنها إفرازات لأفكار حضارة غربية تحاول التمسك لاحتكام المجتمعات الإسلامية، ويرى مفكرون يساريون أنه يجب الحفاظ حيال ما تنطوي عليه أفكار المجتمع المدني من تهينة الترية لتفكيك دور الدولة والاقتصاد العام، ولكن فكرة المجتمع المدني والجمعيات الأهلية تجد - وقد وجدت من سنوات طويلة - قبولاً هائلاً في أمريكا اللاتينية، لأن المجتمع قد أفرز «لاهوت التحرير» وهو نتاج ثقافي لتلقين الأديان بالأيديولوجيات - كما سبق القول - ولذا فإن التحرك في العالم الإسلامي يمكن أن يبدأ في مواقع كثيرة تكون مصر في طليعتها، من خلال إعادة عمليات التلقين بين الإسلام المصري والقبطية المصرية عن طريق وجود «عامل مساعد ثقافي» وهو وجود الطوائف الكاثوليكية والإنجيلية لإنتاج صيغة للعمل المدني الأهلي ذي العمق الإنساني، وهي على أية حال، قضية مطروحة للحوار.

الخلاصة :

عبر التاريخ ظهرت الأديان في أول الأمر ثم الأيديولوجيات فيما بعد، في بلدان لها حضارات ثم سادت هذه الأديان أو الأيديولوجيات عبر عصور التاريخ، وفي الأغلب الأعم وعقب ظهور الدين أي دين أو الأيديولوجية تكون المبادئ والأفكار واضحة «نقية» تلتف حولها جماعات بشرية تقتنع وتتحمس ثم تتشكل وتنمو،

ثقافيا ومجتمعيا لحساب الإسلام البدوي، لذا فإن القضية صارت ثقافية أكثر منها سياسية أو أمنية، وهو الأمر الذي يمكن أن يتم بالعودة إليه بإحياء «الإسلام المصري» من خلال عمليات التلقيح الثقافي.

وهذه الرؤية للتلقيح الثقافي، إذا نجحت وطُبقت في مصر سوف تمتد إلى دول عربية وإسلامية أخرى فتؤدي لفتح الحوار بين الإسلام والغرب وتحاشي الصدام، ويعدّها يمكن أن تتم معالجة مماثلة في مناطق أخرى ملتهبة من العالم.

الكتلثة والماركسية فالفرخ «لاهوت التحرير» الذي خلق مناخا ثقافيا جديدا يؤهل هذه المجتمعات الدخول فى عصر العولمة والكثنية والمجتمع المدني.

وفى مصر كانت خبرة التلقيح الثقافى أكثر وضوحا، فقد تفاعلت رقائق الحضارات المختلفة والمتتالية التى مرت بها مصر من الفرعونية حتى الإسلام مروراً بالمسيحية القبطية، وهو الأمر الذى أوصلنا إلى إسلام سمح يقبل الآخر، تعايش لقرون مع التعددية الدينية، ومن ثم فهو مؤهل لقبول التعددية السياسية واليات المجتمع المدني، غير أن هذا الإسلام المصرى يتأكل

المراجع

1 S huntington the clash of civilization American foreign Aff airs, summer 1993 Volume 27, No 3.

Lord cromer' Modern Egypt London, 1908

٢ - اللورد كرومر : مصر الحديثة - عام ١٩٠٨

٣ - د. ميلاد حنا : الأعمدة السبعة للشخصية المصرية - دار الهلال - الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٩٣

٤ - الأب وليم سيدهم اليسوعى : لاهوت التحرير فى أمريكا اللاتينية : نشأته - تطوره - مضمونه - دار المشرق - بيروت ١٩٩٣

٥ - د. ميلاد حنا : مصر لكل المصريين - دار سعد الصباح - القاهرة عام ١٩٩٣

٦ - رفاعة الطهطاوى : تلخيص الإبريز فى تلخيص ياريز» ١٨٢٥.

٧ - طه حسين : فى الشعر الجاهلى - القاهرة.

٨ - د. ميلاد حنا : نعم أقباط .. ولكن مصريين مكتبة مديولى القاهرة - ١٩٨١ (وهو الجزء الأول من هذا الكتاب ملخصا ومنقحا)

٩ - طارق البشرى : المسلمون والأقباط فى إطار الجماعة الوطنية - هيئة الكتاب - ١٩٨٠.

١٠ - تقرير الحالة الدينية فى مصر - مركز الدراسات السياسية بجمهورية «الأهرام» عام ١٩٩٦.

انفلات



غادر البيت وقت العصارى، هاجا من السام ومنكوبا بالسقم. ركب الترام من سيدى جابر إلى محطة الرمل، ومع نزوله أحس بالأوجاع تشتت في ساقيه. حين جلس إلى الطبيب منذ أسابيع، لم يجد ما يعبر به سوى:

- زى أسطوانة الدبرياج الدايبة.. تدوس بنزين يا دكتور وترفع رجلك عن الدبرياج والعربية تقوم بالمافية.. أهى رجلية كده تمام..

الطبيب لم يفهم فى البدء، ثم بعد تفكير ضحك وقال:

- واضح إنك بتفهم كويس فى ميكانيكا السيارات..

صحيح. لا شىء يعلم ميكانيكا السيارات مثل سيارة قديمة تشد قبل أن تبيعها يا دكتور. لكنه لم يتعلم شيئا من ميكانيكا الحياة. ومضى فى سيره.. خطواته تتخبط ثقيلة بالألم. زحمة الساحة غائبة فى أواخر الأصيل كالهوى الذى يسبق العاصفة. جميلة هى المدينة الآن، وما اتمسها بعد ساعة أو ساعتين حين تدهم أرضفتها وشوارعها أقدام الخلق الوحوش. توقف أمام واجهة مكتبة وقرا: أزمة المجتمعات العربية. علق: طز. زحف من جديد ومشى بضعة أمتار ثم توقف أمام سترة معروضة بفاترينة، قرأ السعر وعقب: يا أولاد الكلب يا لصوص، خلص الشئاء، وحين تدور الدائرة ويأتى شتاء جديد، لن تكون هنا، سيتكفل السكر والضغط والقلب الليل بانتزاعى من عالمكم المؤسس على الشر والسرقعة. استأنف السير حتى دنا من المقهى .. وجلس..

فرد أن انحط على المقعد الخشبي، انشقت الأرض عن ساقى المقهى.

طلب قهوة سادة، وتردد قبل أن يستسلم للنزوة ويقول:

.. وهات معسله فلاحه كمان..

فنجان قهوة وجوزة معسله.. بالله، خريانة خريانة، لا جنيه سوف يصلحها ولا الحرمان من المتع الصغيرة. والنقود تتطاير فى كافة الأحوال والحاجة باقية، وخلاصه الوحيد فى الموت. وإن سلكه أحد عن الزوجة والأولاد فسوف يصيح :
لمعن أبوه، اكلوا لحمى وشربوا دمي، فهل يعد الموت دم ولحم؟ الميال تفرجوا وأن لهم أن يمتدوا على أنفسهم ولو سرقوا، ولماذا لا يسرقون وكل الناس تسرق بعضها؟

جاء المعسل وفى اعقابه القهوة المرة.. فى الدنيا أشياء تجلب المتعة الموقوتة رغم أنف عالم مدموغ باللعنة. وإلى جواره تجمعات من مرتادى المقهى سوف يدفعون جنيهات لمشروباتهم قبل أن ينصرفوا. فلماذا يبخل هو على نفسه؟ لكنه تسأل فى جملة اعتراضية عابرة: كيف يحصلون على النقود؟ طرح السؤال ولم يبال بالبحث عن إجابة.. هذه لحظة فيها كل ما يشتهي: مقعد على الطريق المفتوح على أفاق الخيال والشجن المحب، وساعة غروب هائلة لا تتوفر فى صقيع الشتاء أو صهد الصيف، وقهوة مرة مع نفثات من نجان المعسل اللاذع، فلماذا الفلة؟

ينقص شىء واحد : أن يجد من يكلمه.. أه لو وجد من يكلمه..

تعاظم الشجن واشتمت الحاجة فسقطت الفكرة: ماذا لو غير جلسته..؟ فى المرات القلائل التى جلس فيها بكافيتريات: محطة الرمل لاحظ موائد لا يجلس عليها سوى امرأة وحيدة. ما أمتع أن يجانب امرأة وحيدة الحديث. فى حافلة تنوده داخل سترته، تنطوى ورقتان من فئة المائة جنيه يخبئهما منذ زمن اهتماما للطوارئ .. طز .. لماذا لا يبيد إحداهما فى شراء لحظة جنون ثرية يهتك بها بلادة واقعه المزرى؟

سقطت الفكرة فطوقت رأسه وأبطلت تربيده. قام ودفع الحساب، وانطلق مجنونا نحو خيال أشبع به مبهتلا أن يحققه..

فى الكافيتريا التى ما ولطنتها قدماء إلا نادرا، استعرض بنظرة خاطفة المكان فباح حماسه وتضعف رجاءه. لا توجد امرأة وحيدة، وكل من فى القاعة شباب وفتيات يتبادلون الهمس ويوسمهم متقاربة. وأذاه سؤال حرج : كيف يجلس كهل تخطى الخمسين وبسط أولئك العنابية.؟ وهم بالتراجع لكن «المتز» ذا البايون والسترة السوداء قطع عليه الطريق بصدره العريض وابتنامته العريضة..

- أهلا وسهلا..

كان المتر مقبلا عليه وكأنه يعرفه من ألف سنة حتى ظن أنه سيعانقه. رد التحية وجلس إلى أقرب مائدة قائلا للمتر الذي لا تنطفيئ ابتسامته :

- بيرة..

ثم تسأل : منذ متى لم يشربها؟ غامت الذكرى وسط الهجوم وانقطعت الصلة بالأيام الجميلة، لكنه الآن مصر على استرجاع معنى الحياة ولو كان الجنون هو الثمن. وعلى البعد شاهد شيخ امرأة تجلس وحدها. كيف يكلمها وهي موزلة في البعد، ولن تراه إذا أشار لها؟.. الحماسة التي ينغمس فيها الآن حماسة مبدعة، لكنها تستحيل إلى حماسة سخيفة إذا أراها امرأة وحيدة هو على يقين أنها لن ترى إيمانه..

جاءت البيرة وبدأ يرتشفها، ومع الرشقة الأولى فالثانية فالثالثة، تكونت الفكرة الثانية، ولم تكن ساطعة كالأولى. أقدم وأدبر، ثم أقدم وأدبر.. وأخيرا تضجع. أشار إلى المتر فأتى سريعا نشطا:

- اسم الكريم؟

- جورج..

- شوف يا جورج.. أنا قاعد لوحدي.. ماتعرفش حد بيونسني..

تراجع الهيكل الأسود بحركة سريعة، رد فعل خاطف. ومن أعلاه برزت نفس الابتسامة العريضة، متلونة هذه المرة بالريبة والحذر وإدعاء أصفر مقيت. وكان يقول أثناء تراجعه :

- لا يا بيه.. أسف يا بيه..

أما هو، فقد رد عليه بعد حين، ومع تغلغل الكحول في البيرة، وقال: يا ابن العواد .. أنتظن اني لا أعرفك؟.. هو مظهرى المتواضع وشعرات رأسى التي دب فيها المشيب أخافوك منى، وأجست فضيلة مدعاة لا تعرف منها شيئا. وأتى على ما تبقى من زجاجة البيرة، وضاق صدره، وسأل: وماذا بعد؟.. وانتفض قائما، ودفع للحساب مع البشيش وهو ينظر إلى المتر بازدياد.. وانصرف..

محطة الرمل ولخرة بالأضواء والبشر. منى نفسه بمصافحة أحد يعرفه وسط الزحام يصحبه ويكلمه. أظلت السماء وقلاات المباني والأرصفة، وهو يجر ساقيه وحيدا بلا استئجار لئلا، بل نشوة مبهمة هذه المرة. اخترق زحام الساحة

وموقف الترام.. خفيفا مثل طيف، وسار بهذا البحر.. لم يصادف من يعرفه، ولم يشعر بالأسف. وبلغ أول تقاطع طرق عند الأزارطة، وشاهد الضوء الأحمر. علا نغير السيارات وهو يواصل سيره وأز احتكاك كاوتش العجلات بالأسفلت، وانطلقت الشتائم. سمع صوتا يصيح من داخل سيارة:

- يا عجز يا طايش..

تلقف الشتيمة وأصر على ردها. استدار مثل رامي القرص وصرخ:

- يا عيل يا ابن الكلب..

ووقف الخلق على الصفيين مذهولين أو ضاحكين..

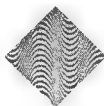
صاحت زوجته في ملح: يا فضيحتي، فلم يكثر. ورأى الطبيب مرتديا قناع الحكمة قائلا: ضرورة الانتظام في تناول الدواء، وتنظيم الطعام، وعدم الإفراط في وفي وفي وفي... وينبغي مثمما أنت لم بميكانيكا السيارات أن تم بميكانيكا علاجك كي تحافظ على صحتك وتأمين على حياتك..

كان قد أخذ يواصل السير دون أن يقطع ما حدث تيار النشوة الذي أدار رأسه، ووجد نفسه يبتسم وهو يرد على الطبيب بالعبرة التي تعهد الناس أن يسيروا عضو الأمهات التناسلي بها. وفي لحظة متوهجة بعزم خرافي، قرر أن يستمر في المشي بخطواته الأثيرة من الأزارطة حتى سيدي جابر. وهتف: تميا الحرية، تميا البراعة.. حينئذ، رأى زوجته تفتح باب الشقة، وتخبط صدرها، وتقول باستنكار:

- إيه اللي أخرك كده؟.. عرك ما عملتها..

فيجيبها بقوة:

- أخرسي يا وش النكد..



الرعادي

رأني الرعادي في كفني فاطمانوا
 وقد كنت من قبل ونضا وشوقا أفاالس بعض
 القلوب فاندس فيها وأهنو
 أنام قليلا، وأهرج من قمقم النوم مثل
 السحاب. أسير مع الريح ثم أفر
 أنا الجن تطلبني النار، والنار أوهام بعض
 القلوب، وأهيلة تتلاشى، وصمت
 سمعت سرور قطار بعيد فحقت من وهشتي وأنا
 سائر في ظلام الحقول. أهاف من الكافنا،
 ومن عثمت البيوت. قد اتصل الليل بالليل
 قلت لعلي من الفجر أدنو

ترأت لي الذكريات نفوساً حبيبة، وكتاباً
يؤانسني، وقناديل مثل الأغاني ترق
وتصفو

توهمت أنني أغيب بقلبي المعاني كأنني رأيت
الذي جعل الليل مأوى النجوم، وأرشدني
لبلاد الحيارى... نجوم وهقل وبصر تعاني، وإن
الرعاديذ يقتلعون الشجيرات ههنا، ويقتسمون
الصحاري، ويقتلون على قدر فسحتهم، والعباد
على الضيم تغفو

فقلت سأهرب من كل شيء، وأدفل في
هلم، وهنالك أنجو

نجوم وهقل وبصر قد امتلأت بالمراثي. نقوش
المعابد قد حاصرتني كأنني أسمع ههنا،
وأهنا التماثيل في الليل تصحو

أها، القداني بأهلاهم أم تراني إلى زمن باند
قد ذهلت

به أنفسي وهددي وأشكو

سمعت الذي قال لي أنت أنت سليل النجوم،
وغاب كأن لم يكن ثم زارت فؤادي وهوه
الأهبة. قلت ألا تعرفون بأنني أبحت عن قطعة
من ظلام وأني انتهيت

ظلام ومقل وظل قطار يضح، وفي عتبات
الرئي تتخفى الأماني فقلت لنفسى إن
الذئاب التي تتربص بي لن تراني. أليست
نسائم بحر تضللهم، والشجيرات أهدت مساري؟
مضيت بلا وجل والرياح تساورني، وتبشرني
أنني سوف أنجو

تقرنت من واهب الكلمات بقلبي أسئلة لا
ومحيا متى سوف تفتح باباً؟ وكيف تشاغلني
عني؟ أليست الذي كان يأسرني أن أظل
أياماً كسنبلة فاطعت؟!

لقد كرهتني الرعايد سراً، ورتت تعابيم تحت
شباك بيتي فكيف سأشدو؟!

لعلك لست هناك، ولست سوى واهم يتلاشى
خلال المسافات. إن السنين تفر

وإن وقوفى منتظراً في ظلامك ليس يليق
بقلبي، ولا لا يليق بمجد رأيتك فيه تروح
وتغدو

لسوف أسافر في الأرض، والأرض لحد
رأني الرعايد في كفني فاطمانوا

يوسف الشاروني

كالنسيم عاش، كالنسيم رحل، رغم أن هذا النسيم هب عليه عواصف هوجاء كانت كغيلة أن تجتاحه وتممره، لكنه وقف أمامها صامداً ليصنع المعجزات في حياته الخاصة والعامة ذلك هو عليّ صلاح الدين محمد طاهر حمزة شلش، المولود في ١٢ مايو ١٩٣٥ بمدينة فارسكور بمحافظة دمياط بمصر نشأ في قرية خريتا بمحافظة البحيرة، إحدى محافظات دلتا النيل، حيث مولد الأب الذي كان يمتلك مكتبة بها عدد كبير من كتب العلوم الإسلامية والتراث، مما أتاح للصبي عليّ الاطلاع على كثير من هذه المؤلفات منذ فترة الصبا المبكر.

وقد بدأ عليّ شلش حياته الأدبية في سن مبكرة بالإبداع الشعري، وذلك في أعقاب نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، أي وهو ما يزال في الثالثة عشرة من عمره غير أنه ما لبث أن هجر الشعر إلى القصة القصيرة والرواية، والنقد والدراسة الأدبية، والترجمة. وفي مطلع الخمسينيات انتقل مع الأسرة إلى الإسكندرية للإقامة بها، غير أنه ما لبث أن تركها - بعد وفاة والده - ليقوم في القاهرة مع أسرته التي أصبح مسئولاً عنها وانقطع عن دراسته بكلية التجارة ليهتم عن عمل تقنيات منه الأسرة حتى تخرج كل إخوته من الجامعة وتزوجت صفوى أخواته، بعدها عاد إلى الدراسة.

وقد حصل عليّ شلش على دبلوم معهد السيناريو ثم ليسانس وماجستير ودكتوراه في الإعلام من جامعة القاهرة. كما نال درجة الزمالة الفخرية من جامعة أيوا عام ١٩٧٦.

وقد عمل عليّ شلش بالصحافة في عدة صحف مصرية منها جريدة «المساء»، ومجلة «كتابي»، وجريدة

على شلش يبدأ

«الطلبة العرب» ومجلات «بناء الوطن» و«الإذاعة والتليفزيون» وغيرها كما عمل فترة مديراً لتحرير مجلة «الكاتب». وأسهم في كثير من البرامج الإذاعية والتليفزيونية مثل برامج مع النقاد، ومع الأدباء الشباب وقرأت لك، وقصة قصيرة.

وقد كان موضوع اعتقال على شلش ظاماً لمدة سنتين وثلاثة أشهر بدءاً من مارس ١٩٦٧ لا يقل أثراً في إبداعه الأدبي عن نشاطه الدرامية، وعن تحمله مسئولية الأسرة بعد وفاة والده. ونعرف من قصته القصيرة الطويلة «عزيزتي الحقيقة» التي جعلها عنواناً لإحدى مجموعتي قصص القصيرة أنه عانى في سجنه من التعذيب النفسي والجسدي، ومع ذلك فقد استطاع بروح الفنان وما وهب من قدرة على أن يحياه ما كان مفروضاً أن يميته... استطاع وهو داخل المعتقل أن يكتب مجموعتيه القصصيتين: «حب على الطريقة القصصية» و«عزيزتي الحقيقة» كما ترجم كتاب «سبعة أدباء من إفريقيا»، وأن يهرب هذه الأعمال إلى خارج المعتقل، وأن ينشرها فيما بعد. وكانت قضيته قد عرضت على محكمة أمن الدولة العليا بقراراته، لكن بعد أن تركت هذه التجربة القاسية جروحها ونذورها في روحه الحساسة.

لهذا - وبعد اثني عشر عاماً من هذه التجربة المريرة في حياته - أي في عام ١٩٧٩ اختار لندن مكاناً لإقامته حتى عام وفاته. وتزوج أمريكية وأنجب طفلتين هما ساره ودينا واستطاع أن يعيش متفرغاً للقراءة والكتابة بين القاهرة ولندن، فهو لم يهجر وطنه بل ظل يعيش فيه فكراً ووجداناً، وجعل من إقامته في لندن فرصة لتتيح له الاطلاع في مكتباتها على ما لا يتاح له الاطلاع عليه في

القاهرة، لاسيما مجموعة المخطوطات العربية المحفوظة في تلك المكتبات، والتي بفضلها استطاع أن يقدم إلى العالم العربي الأعمال المجهولة لمجموعة من أبرز مفكرينا وأدبائنا مثل: جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبيد، ومصطفى لطفي المنفلوطي كما أنه ظل مشرفاً على سلسلة «نقاد العرب» التي أسسها، والتي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وذلك حتى وفاته. كما كان حريصاً على مواصلة الإسهام في عديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات التي تعقد على المستويات الدولية والعربية والمحلية حتى أن وفاته الفجائية كانت بالقاهرة في الثالث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٩٣، وهو ما يزال في أوج رجولته ونشاطه، فلم يكن قد تجاوز الثامنة والخمسين إلا قليلاً. وذلك في آخر أيام انعقاد مهرجان الشعر الأول الذي عقد بالقاهرة في الفترة من ٢٠ - ٢٣ أكتوبر ١٩٩٣، وكانت وفاته بالرفة التي كان ينزل فيها بالفندق الذي تقيم به وفود المدعوين من الخارج لهذا المهرجان جلية وفاته كنا - على شلش والأديب الصديق محمد الحديدي وأنا - قد سهرنا ممأً بأحد نوادي مصر الجديدة سهرة أدبية ممتعة، افترقنا بعدها على أن يكون لنا لقاء آخر بعد يومين، لكن هذا اللقاء أجل إلى موعد آخر ما يزال في علم الغيب.

لعل آخر على أن على شلش لم يهجر مصر ومصر لم تهجره هو شهادة اصنفاته في لندن ومن بينهم الأديبان المعروفان ياسين رفاعةيه ومحمد على فرحات اللذان ذكرا أنه نقل تقاليد المثقف المصري إلى العاصمة البريطانية. كانت له جلسة بعد ظهر كل يوم جمعة في مقهى بشارع «بيزوتتر» حيث يتحلق كتاب مصريون وعرب من أجيال وبيئات مختلفة حول

طاولاته، يدور النقاش بينهم، ولعلنى شلش دور المطلق أو المصوب أو المنبى إلى قضية من القضايا.

وقد ترك لنا على شلش أكثر من خمسين كتاباً بين إبداع أبى فى الرطة والقصة القصيرة وفى النقد: قصة وشعرًا، وفى الدراسات التى كان من محاورها: الأدب الإفرىقى، السينما، الصحافة، شخصيات أدبية مثل احمد ضيف وأنور المهداوى وميخائيل نعيمة، والعقاد، وهه حسين، ونجيب محفوظ إلى جانب ترجماته التى اختار معظم محاورها فى نفس الموضوعات التى دارت حولها دراساته الأدبية، ولعلها كانت من بين مراجعه فاشجب بها وحرص على تقديمها لقراء العربية. كذلك له كتاب عنوانه «عندما يتحدث الأبناء» يتضمن مقابلات وأحاديث عدد من أبناء عصره. كما أن له كتاباً فى ادب الرحلات بعنوان «أمريكا: الحلم والواقع» ويذكر شقيقه الأديب عبد الرحمن شلش فى مقدمته للكتاب الذى جمع فيه بعض ما كتبه أصبقاؤه ومحبره من الأبناء والصمغيين فى وداعه، أنه ما تزال هناك مقالات أخرى لم تجمع فى كتب تتناول أسفاره ومشاهداته وتذكراته فى بعض المدن التى قام برحلات إليها مثل لندن وباريس ومانيلا وغيرها.

ولقد لفت نظرى فى هذا الكتاب أنه يكاد يخلو من وقفة عند على شلش المبدع، بينما ركز كل الذين تناولوا أعماله على على شلش الباحث أو الدارس أو الناقد، وأحياناً للترجم أيضاً. وربما كان ذلك راجعاً إلى أن أعمال على شلش الإبداعية لم تتجاوز روايتين ومجموعتين قصصيتين نشر آخرهما عام ١٩٧٧، بينما اتصلت دراساته وأعماله النقدية وترجماته التى بلغ

مجموعها حتى وفاته ستة وأربعين كتاباً. لكن هذه المقارنة الكمية لا تمنعنا من الاعتراف بأن هذا الجانب الإبداعى فى حياته الأدبية المبكرة كان له تأثير على إنتاجه النقدي لأن كل من عانى التجربة الإبداعية أقدر على تفهم أعمال الآخرين الإبداعية، حتى أنه يمكن القول إن فى باطن كل ناقد بالفعل مبدعاً بالقوة. وما هو ذا على شلش نفسه يعلن علاقة النقد بالإبداع فى مقدمة كتابه «قصايا ومسائل فى الأدب والفن» الذى نشره عام ١٩٧٢ فاقنلاً إن النقد خلق وإبداع متلماً تعتبر الأدب أو الفن خلقاً وإبداعاً وانهما وجهان لعملة واحدة

وتمن الحرية، هى أول عمل إبداعى لعلنى شلش بل أول ما نشره على الإطلاق. وقد كتب هذه الرواية استجابة لسابقة كان قد أعلن عنها المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) عام ١٩٥٩ لكتابة رواية أو مسرحية عن حملة لويس التاسع ملك فرنسا على مصر - فى سلسلة الحروب الصليبية التى نشبت بين الغرب وشرقنا العربى فى العصور الوسطى - والتى هزم فيها المصريون جيشه وأسروا فى معركة المنصورة عام ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠م.

وهناك دائماً إغراء لمن يكتب روايات تتناول موضوعات البطولة الوطنية، لاسيما من كاتب يعلن أنها أولى محاولاته الروائية - أن ينزاق إلى خطبة الأسلوب الخطيبى. والخطابية فى مثل هذه الأعمال قد لا تأتى من الجمل الإنسانية والكلمات الحماسية، فهذا ما يتنبه إليه أى أديب يعرف الأصول الأولية للعمل القصصى، إنما هى تأتى من تصوير فريق بالخير المطلق، والفريق الآخر بالشر المطلق ويؤكد نفعنا المنصر الإنسانى فى الفريقين

الصليبيين الغزاة. كذلك حرص المؤلف على أن يوضح عناصر الوحدة التي صهرت الفواصل الجغرافية والدينية في بوتقة واحدة لتحقيق النصر، فشرح الدين بن الشيخ المناديلي صاحب المنسج في مياط متزوج من سورية وشقيقها شجاع الدين خطيب فاطمة أخت شرف الدين كما نلمس حرصه على التفرقة بين الغزاة الصليبيين وأقباط مصر الذين شاركوا في مقاومة الغزو الصليبي، واستنكروا أن يكون غزوهم هذا من الدين في شيء بل إنهم من استشهد في المعركة.

وإذا كان يمكن القول إن رواية «ثمن الحرية» عمل موضوعي خالص، بمعنى أن الذات تكاد تستبعد منه تمامًا، فإن «عزف منفرد» الرواية الثانية والأخيرة لعلي شلش على النقيض من ذلك تمامًا، بحيث يمكن القول إنها رواية تماست مع السيرة الذاتية، أو العكس سيرة ذاتية تماست مع القالب الروائي. فالرواية مؤنولوج طويلة - أو كما جاء عنوانها الرقيق «عزف منفرد» - متصل الأحداث، ربما لم تتجاوز فيه الرحلة في المكان الأربع والعشرين ساعة، بينما تمتد الرحلة إلى الداخل حتى سنوات الطفولة مما يذكرنا بقصة «العوبة إلى فونتامار» للكاتب الإيطالي «أجناسيو سيلولني». فابن الريف كان قد غادر قريته منذ عشر سنوات، ثم عاد إليها وقد أنجم وجدانه بذكرات قريته مضافاً إليها ثقافة المدينة التي عاد منها ملاحظاً ومسجلاً ما وقع لقريته من تطور حرص الراوي ألا يضيف عليه لا صفة الخير ولا صفة الشر، تاركاً لقارنه الإجابة على هذا التساؤل بل جاعلاً هذا التساؤل عسير الإجابة.

أول ما يلاحظه الراوي - ولا أقول يصمد فهو يتقبل الوقائع بروح أقرب إلى الموضوعية وبلا دهشة، ربما لأن

على السواء، وتصبح الشخصيات مسطحة مما يفقدها الصدق والإقناع الفنيين. ولعل التزام علي شلش بالخطوط الرئيسية للأحداث التاريخية هو الذي أعانته على اتخاذ هذا الموقف فقد صور حماس المصريين في الدفاع عن وطنهم واستعدادهم لبذل أرواحهم حتى أن بعضهم قدم حياته، وبعضهم قدم عضواً من أعضاء جسده، وبعضهم قدم ثروته لكنه ذكر خيانة البعض عندما دلّ الجيش المحتل على مخاضة يوشمون منها القناة التي كانت تفصلهم عن مدينة المنصورة، وما نتج عن هذه الخيانة من خسائر في الأرواح والأموال. كذلك صور المؤلف الفرنسيين في صورة المعتدين المهالكين على شهوة الجنس والمال. لكنه حرص على أن يذكر ما ذكرته كتب التاريخ من رفض لويس التاسع وهو في أسره هدية من سلطان مصر، كما رفض دعوته للطعام معه، وكذلك تسليمه بعض الحصون في الأراضي المقدسة مقابل إطلاق سراحه. فهذه النظرة الإنسانية التي لا تجعل من العدو شراً خالصاً ولا من الصديق خيراً خالصاً هي التي تقع القارئ بصديق العمل الفني وبالتالي تقنعه بما يراه الكاتب من رجحان الشر في جانب والخير في جانب، وإلا فإنه يرفض العمل الفني أساساً.

كذلك حرص علي شلش على تقديم تفسير تنعكس فيه روح القرن العشرين خلال روايته للأحداث التي أدت إلى هزيمة لويس التاسع وأسره في المنصورة منذ أكثر من سبعة قرون. فقد حرص الكاتب على إبراز الفكرة التي تنتشر في عصرنا وهي أن الشعوب هي التي تصنع تاريخها. فالشعب المصري - وليس حكامه المماليك المتنازعين - هم الذين انتزعوا النصر ومصر

عندما يسألونه قائلًا : إنه لا يعتمزم الزواج . ولا يستطيع التراجع عما قال ، فيعود من حيث أتى دون أن يحقق هدفه .

ولغة الرواية أقرب إلى اللغة السينمائية حيث اللقطات القصيرة المتتابعة وتداخل الماضي والحاضر ، وانعكاس ذلك كله على الحالة النفسية ، حتى إن البطل يعلن في نهاية مونولوجه قائلًا : كانت ذاكرتي هي الشخصية الرئيسية في يومى وإليتى . فالصورة هي المفرد الاساسى فى لغة هذا العمل القصصى : فجأة نبح كلب وعطارت نجاسة وانفتحت بوابة البيت ودخل .. نعم .. هو سمير (على شطرنج) ، الأعمال الكاملة عزف منفرده ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ، ص ١٨١) ويتحدث عن أبيه فيقول : كان المال يجرى فى يديه أسرع من سيارته ومن هذا القطار (قطار الدلتا) على الأقل . وفى غمضة عين طار أبى بالمال فى بورصة عقود القطن ثم هبط وهذه بغير مال . وبقي على الأرض مكسور الجناح حتى مات (الرجع السابق ص ١٤٤) .

أما الحوار فهو جمل قصيرة متلاحقة ، كأنها طلقات سريعة . فهو عندما يعود بذاكرته إلى حبيبته زاهية يتذكر حوارًا معها :

- ماذا ستفعل بطن الأرض؟

- ضننى

- نضعه إلى القمر

- ثم ننزل إلى الأرض

- بعد أن ينتهى ثمن الأرض ها .. ها .. ها ..

لديه فكرة مسبقة عن الريف الذى نشأ فيه . أقول إن أول ما يلاحظه هو المقارنة بين إيقاع المدينة السريع وإيقاع ريفنا البطيء ، وكان وصوله فى القطار البطيء بدءًا من السريع الذى فاته هو مدخله إلى هذا العالم الذى لا يحرص فيه على الزمن ، وإن كان الراوى لا يتخصص لسرعة الإيقاع الذى تتميز به المدينة بل يكاد يسخر منه لأنها سريعة حتى فى أداء الصلاة كما هى فى تحرير الشيكات وتلايف الكتب

العام ١٩٦٢ والشهر يناير وما يتميز به من برودة ، والساعة الثانية عشر ظهرًا ، والراوى ينتقل بنا طوال روايته ما بين عالميه الخارجى والداخلى ، فهو يقدم لنا حركته فى العالم الخارجى التى تمثل حاضره وحركته فى المكان ثم يعود بنا إلى عالمه الداخلى الذى يمثل لنا ذكرياته وماضيه ، نحن فى مقارنة مستمرة بين الحاضر والماضى

الراوى فى السابعة والعشرين والمؤلف فى السابعة والعشرين فهما يتوحدان ، من هنا تتسلسل السيرة الذاتية إلى العمل الروائى ويلتقيان فى أكثر من تماس : الراوى فى قلب قصة حب ، وفى جيبه فكرة صغيرة يكتب فيها للشعر وإن كان عمله صنفياً . فى أعام الماضى مات أبوه ، وقد أتى يومها رايونا إلى القرية لمحفور جنازة والده وإن كان قد وصل بعد أن تمت طقوس الدفن ، لكنه وبسبب الظروف التى احاطت بتلك الزيارة المفاجئة العاجلة كآته لم ير القرية ، ولما كان والده قد ترك له قطعة أرض فقد أقبل اليوم لبيعها لكن هناك حالة واحدة تضطر أمعاهم . الذين يزرعون هذه الأرض - إلى بيعها : هو زواجه ، غير أنه يتعرج من ذكر حبيبته زاهية فيكتب

- لن ينتهي أى شيء، سنظل على الأرض ليظلنا
القمح.. يبدو أننى سأكتب قصيدة
.. لا تنس سلامى إلى عمك
- حتى لو كانت لا تعرفك؟
.. عرّفها
.. ليس الآن
.. حتى لو جئت معك؟
.. ليتك تفعلين
.. وماذا تقول لهم عنى؟
.. أقول حبيبتي (المرجع السابق ص ١٤٦).

وسنجد فى مجموعتي القصصيتين اللتين كتبتهما
على شملش فى فترة تالية وفى ظروف مختلفة تماماً ما
استوحاه من هذه الراوية سواء فى الشكل من ناحية
طابع الاعتراف والسيرة الذاتية واستخدام ضمير المتكلم
تحقيقاً لذلك، لاسيما فى قصته القصيرة الطويلة
«عزيزتى الحقيقة» التى جعلها عنواناً لإحدى المجموعتين
حتى أن بطلها أو كاتبها يوقع فى نهاية رسالته
بالصرفين: ص. ح وهما الصرفان الأولان من صلاح
حمزة بطل روايته «عزف منفرد». أو من ناحية الموضوع
على نحو ما نجد فى قصتي «صندوق جدتي» وه الدكتور
الألماني من نفس المجموعة. أو من حيث الشخصيات
حيث أن معظمها على نحو ما جاء فى قصة «مراقبة» من
مجموعة «حب على الطريقة القصصية»: شاب لم يتخط
بعد سن الزواج التقليدية توفى والده، نجد هذا البطل فى
رواية «عزف منفرد» وقصة «عزيزتى الحقيقة» وعديد من

القصص القصيرة الأخرى لهذا فلا عجب أن تدور
علاقات هذا البطل فى محاور ثلاثة رئيسية: حب
رومانسى أو ما هو ضده أى علاقة جنسية عابرة مع
إحدى فتيات الليل أو خطوبة أى علاقة اجتماعية رسمية
تمهد لما بعدها. كذلك من الشخصيات المشتركة شخصية
الأم، فهى فى «عزف منفرد» تلك الأم المصرية التى تعيش
دائماً فى قلق على ابنها، فتتابعه دائماً بلا نهية (المرجع
السابق، ص ١٦٦): لا تفعل هذا، لا تذهب إلى هناك وإلا
خطفوك، لا تاكل من هذا الطعام.. نجدها تبحث من جديد
فى قصة «أم وكحك وسهر» من مجموعة «عزيزتى
الحقيقة» إنها ما تزال أم هذا الشاب الذى أصبح
مسئولاً عنها وعن الأسرة بعد وفاة أبيه، وهو يعلن ذلك
صراراً بقوله: حقاً إننى أكبر أولادها، وفى سن الزواج
أيضاً لكننى اعتبرت نفسى متزوجاً بعد وفاة والدى
(المرجع السابق، ص ٢٩٦) فى هذه القصة الرائعة تسهر
الأم لعمل كحك العيد حرصاً منها على إسعاد أبنائها
بهذه المناسبة.

والراوى أحياناً ما يكون بطل القصة على نحو ما فى
رواية «عزف منفرد» وقصة «عزيزتى الحقيقة»، وأحياناً
ما يكون شخصية ثانوية مشاركاً فى الأحداث، وأحياناً
ثالثة يكون مجرد شاهد على الأحداث.

أما الأسلوب فهو دائماً واضح سلس، لم يشذ عن
ذلك إلا فى قليل جداً من القصص مثل قصة «طفلة» من
مجموعة «حب على الطريقة القصصية» وقصة «الحرب»
من مجموعة «عزيزتى الحقيقة» حيث أسقطت حروف
العطف وأسماء الوصل وأصبحت الجمل قصيرة
متتابعة.

والمفارقة التي وضع على شلش يده أو قلعه عليها في قصته «عزيزتي الحقيقة» أن الآخرين يطلبون حقيقة غير الحقيقة التي لا يعرف هو غيرها، مما ينكرنا بقصصه ومسرحيات الأديب الإيطالي لويجي بيرواندلو. والطريف في القصة أن البطل اضطر أن يستخدم مواهبه وخبراته الإبداعية في تطبيق قصة متكاملة - فهكذا تبدو الحقيقة لأنهم إذا اكتشفوا تناقضها أدركوا تطبيقها لبدء التعذيب من حيث انتهى سعياً من جديد وراء ضحية اسمها الحقيقة. يقول الراوي «أجهدت نكاشتي وثقافتني وخبرتي القصصية حتى أخرجت لهم قصة تتمثل التصديق» (الرجع السابق ص ٢٩٠).

ثم يدين هؤلاء الذين يتوهمون أنهم يوسائلهم هذه يستخرجون الحقيقة فلا يستخرجون إلا عكسها، ويتهممهم بالعجز والذعر قائلًا: هاهم يتنكرون لما أتاهم لهم العلم والتقدم ويكتفون بالقدم وسيلة عرفها الإنسان لإظهارك (أي الحقيقة) والتحرى عنك، ويقارن نفسه بجالييليو الذي وجد نمته ذات يوم في موقف مشابه، ولأن جالييليو لم يكن في شجاعة سقراط فقد أنكر أمام قضائته الحقيقة التي عرفها، غير أنه بعد أن غادر القاعة همس لتلميذه: لكن الأرض تدور. كذلك فعل بطلنا فحين عاودوا سؤاله اعترف بأنه لفق قصة المؤامرة اتقاء للضرب والتعذيب، وأن الحقيقة «هي الإقرار الأول الذي كتمته قبل أن تجيئوا بي إلى هنا» ويحرص على شلش أن يسجل هذه المفارقة الأخرى على لسان الراوي حين يقول: إنهم يعرفون أنني مناصر للنظام (الرجع السابق، ص ٢٩٦). وحين لا يعرف نظام من الأنظمة أنصاره من أعدائه فقد نخرت فيه سوسمة الانهيار. أما المفارقة الثالثة

كذلك فإن التنقل بين الزمنين الحاضر والماضي، هو طابع يكاد يكون عاماً في قصص على شلش، الحاضر يمثل المكان والماضي يمثل الذكريات.

ولعل قصة «عزيزتي الحقيقة» هي درة قصصه القصيرة ويمكن اعتبارها جزءاً ثانياً لسيرته الذاتية الروائية التي بدأها في «عزفه المنفرد». وإذا كان مسرح أحداث عزف منفرد. هو القرية، فإننا ننتقل في «عزيزتي الحقيقة» ليكون مسرح الأحداث هو السجن وهو مسرح لم يأت من فراغ بل من تجربة اليمه قاسية عاشها على شلش لكنه استطاع بما أوتي من مقاومة وصبر وجهد أن يستثمرها في عمل من أبداع أعماله، ويزداد إعجابنا حين نعرف أنه كتبها وهو في السجن مما يعني أنه استطاع أن يهتشد لها في سبيل أن يخرج لنا عمله الشجاع في هذا الشكل الأبى الناضج، ويقول «الحقيقة» رغم ما يحيط به من ظروف تريده أن يعلن حقيقة أخرى.

ونحن نعرف من مقال لخيري شلمعي نشره في مجلة الإذاعة والتليفزيون بمناسبة وفاة على شلش أنه سمح له في الفترة الأخيرة من اعتقاله أن يمارس عمله الثقافي للإتفاق على أسرته، فقام باقتطاع ركن ضئيل من زينتاته فصله عنها بستارة كالحة وجيء له بمنضدة قصيرة القامة، وأباجورة وراح يسهو الليل كله - بينما الجميع نيام - ليكتب ويترجم وقد حفل هذا الركن المميم برزم الديق والأقلام والقواميس. فقد ترجم أيضاً في المعتقل أول كتبه المترجمة «سبعة أدباء من إفريقيا» لجيرالد مور.

فى ضفيرة لا معقولة الحدث كله أن الرواى يعلن فى نهاية رسالته أن الشخص العربى المتهم بالخيانة والتجسس، و أن بطلنا على صلة تامة به، هى سبب اعتقاله وتعذيبه، «هذا الرجل اللغز حى يزدق، يذهب إلى مكتبه كل صباح كان شيئاً لم يكن، وكاننا جميعاً جئنا لحساب رجل آخر سواء» (الرجع السابق، ص ٣٩٨).

فبطلنا هذا إذن هو البطل الضد، أى ليس ذلك البطل العملاق الذى يتحمل العذاب ويصمد فى سبيل مبادئه، هو لم تكن له أصلاً قضية يكافح فى سبيلها واعتقل بسببها، بل هو إنسان عادى لا يتحمل التعذيب فى سبيل شيء، لم يقترفه، فنسمه يقول للحقيقة «ملك». وهذا هو الأهم - تسحبين منى الترخيص الذى منحتنى إياه للاتصال بك حتى أربع وأستريح»

وكان على شلش قد عرض لتعذيب الشيخ المناذلى صاحب ورشة النسيج على يد الفرنسيين الذين كانوا قد احتلوا رشيد وأخذوا الشيخ رهينة، فتعرض للإهانة والركل. كان ذلك فى رواية «من الحرية» التى كتبها عام ١٩٥٩، وبعدها بعشر سنوات تقريباً فى عام ١٩٦٨ يكتب

عن تعذيب بطل آخر، لكن بعد أن كان الكاتب قد مرّ هو نفسه بالتجربة نفسها، لم تُعد مجرد إشارة عابرة كما كانت فى رواية «من الحرية»، بل أصبحت محور القصة كلها. وازدادت المسافة قريناً بينها وبين وجدان القارئ ربما بسبب المعاصرة، وربما بسبب ثرائها بالتفاصيل الدقيقة، وبهذه التساؤلات التى تثيرها وتترك للقارئ الإجابة عليها.

وفيما عدا رواية «من الحرية» التى تتمحور حول ما عُرف فى التاريخ باسم معركة المنصورة، فإن قصص على شلش تخلو من العنف الذى يبلغ حد سفك الدماء. ولعل أقصى وأقسى عنف هو الذى واجهه بطل «عزيزتى الحقيقة» ومع ذلك فإن قارئها يشعر أنه حتى هذه القصة - إذا صح القول - تسيطر على أعصابها، أى أن الرواى رغم أنه يقص قصته إلا أنه كأنما يرويها عن شخص آخر ولا عجب فقد عاش على شلش كالتنسيم وكان رحيله أيضاً كالتنسيم محققاً بذلك ما قاله على لسان أحد أبطال قصصه: الشيء الوحيد المضمون فى هذه الحياة هو الموت (الإسالم الكاملة، ج ١، ص ٤٦٢).



العبرة



عندما ولجتُ من باب حجرة المستشفى نصف المضاءة، وجدته ملقى على السرير معطوياً. تلافتُ عينانا في لحظة من نظر جعلته يشيح عني ويخفض جفنيه.

خطوتُ ناحيته، وقبلتُ جبهته وقلت له: «لم أعرف إلا من ساعات». عاد ينظر إلى نظرة طويلة ولم يجب. كان صامتاً يعكس وجهه حزنه، وقلة حيلته، وخفت أن يكون قد فقد النطق. قلت:
- شدة وتزول.

عاد ينظر تجاهي ولم ينبس بحرف. وبدأ عليه كمن يحاول أن يتذكر شيئاً ضاع منه، وراح يمسح جبهته بيده اليمنى السليمة، ويشد بها جلد رقبته الذي تهدل. ثم شرّد وظل يتأمل الصورة على الحائط ثم عاد وزفر زفرة عميقة أعقبها برسم ابتسامة ساخرة ومريرة.

سمعتُ كرسياً وجلستُ بالقرب من رأسه.

- سوف تتصلح الأحوال.

قلتها ولذت بالصمت. شد الملاة التي تغطيه وأحكمها على بدنه. شعرت كأنه قد تسرب إلى أعضائي، وكانني أجمل مصيبيته، وجعلتُ أفكر في ذلك الجو الخانق، وحالة الرطوبة الشديدة التي تحاصر المستشفى.

تأملتُ النيل الذي كان يطل من النافذة، وثمة مراكب راحلة، وجزيرة طافية موشومة بزراعات موسمية تنتظر حصادها، تناوشها بعض الطيور البيضاء، تطلق أصواتاً تشبه الصراخ، وبخان مصانع الطوب يعلو إلى السماء في ستائر خفيفة مسبوكة.

قال لي من غير أن يواجهنى:

- تأخرت.

فوجئت بصوته يخرج وأهنا، حينئذ شعنت بدخلي لحظة فرح، قلتُ بصوت مرتفع قليلاً:

- كنتُ مسافراً... قالوا لي لا رجعت.

رأيتُ يحاول سحب جسده حتى ظهر السرير. نهضتُ لأساعده لكنه رفض واستكان مكانه ترمش عيناه برفات سريعة. انظر قلبى، وهربتُ من كلمات العزاء، وتكررتُ من غير إرادة منى ذكريات قديمة، ولم أستطع أن أبفع عن رأسى ذلك اليوم المطير الذى صحبني فيه إلى قريته، وكنا نسير على جسر نهر صغير وسط الغيطان، وكان يسبقني بخطواته الواسعة، الرجولية فأردا ذراعيه مستقبلاً الزخات، متكلماً عن ذلك الشيخ العجوز الموحش الذى قابلنا خارج العمار و كأنه حارس الموت، وعندما وقفتُ أمامه صاح فى: كما تعرف، أنا وانت ريفيان مثل حزمة من الخس، أما هذا فلا يبدو عنده الباطن مثل الظاهر، إنه ينتمى لهذا المكان الذى سوف يُدفن فيه. سار خطوات ثم جأنى صوته: «سأنتهى من كتابي عنه قريباً». وسع من خطوه وسار تجاه البلد تجلجل ضحكته كالجرس، وأتذكر أننى سمعته يقول لي: «الحياة من أمامنا يا رجل».

برد النهار فجأة، وشعرتُ به فى عظامي، وهبتُ على الحجرة رائحة دواء نفاذة، وكان بمقدورى سماع عرييات تنقل المرضى وتدرج على الممر الطويل تصحبها سماعات وأهنة. كانت لعبة الضوء النافذة من أعلى الشباك إلى بؤبؤ عينيه تبدو بغير جلال، ورحتُ أتذكر لونهما السلى الرائق وذلك الومج الذى كان يشع منهما عندما كان يتأملني وهو يستمع إليّ، ثم ينفجر من الضحك بصوت الجرس. سمعته يهتف بى:

- ما الذى سوف أفعله الآن؟.

حاولتُ أن أتسلل إلى روحه، لكنه كان يهرب منى إلى ذلك الأسى على نفسه، وكان مشغولاً بتفاهم حالته، وأنه فى كل الأحوال لم يستطع أن يستوعب تلك الضربة التى لم يكن ينتظرها. قال:

- انت تعرف، كنت أسمى أن تكون الأمور غير ما انتهت إليه.

- كلنا حاولنا، وأسوف تتصلح الأحوال.

- لكننى أنا الذى دفعتُ ثمناً فادحاً.

صمتنا لحظة، ثم وضعتُ كفى فوق كفه وقلت:

- شدة وتهون.

أزاح يدي عن كفه، وحرك يده السليمة وأمسك بها يده الميتة، وظل يحرك بها أصابعه، وشرد بعيداً ثم قال:

.. إن ما يضيع منك في آخر الأمر هو حياتك... تصور!!

بدأتُ أشعر بطعم دخان حريق مصانع الطوب في فمي، ورائحة نواء المستشفى تلوح من الأركان. وعدتُ مرة أخرى للصمت وعدم الكلام، فيما راح يحدث نفسه:

أنا في وضع لا أتمنى لأحد أن يكون فيه.

مسح جبهته بيده السليمة ثم نظر تجاهي بنظرة عدائية وقال بصوت مرتفع قليلاً:

.. لماذا أنا بالذات؟.. الآن لا يمكن الاعتماد على أحد.

.. الدنيا بخير وماتزال صالحة للعيش.

وصلتُ إليه كلماتي مجانية وفارغة، تصدر عن رجل يستطيع أن يفاديه الآن ويذهب على رجله إلى داره، وبالرغم من أنني كنت أقولها صائفاً إلا أنها بدت ككلمات العزاء في ماتم الأرياف.

كانت الحجرة ضيقة ومدهونة بلون سماوي، بها سرير سفرى من الحديد، بجواره كوميدينو من الصاج الرمادي، ومنضدة عليها تليفزيون ١٤ بوصة بالألوان، وستارة على النافذة زرقاء يسقط من أعلاها ضوء مسائي شاحب، وصورة على الجدار لإكليل من الزهور داخل طليعة صامئة. قال لي:

.. افتح التليفزيون.

ضغطتُ مفتاح التشغيل فانبثقت الصور على الشاشة الصغيرة، في الوقت الذي سعدت فيه موسيقى كنسية تصاحبها أصوات إنشاد لكورس خفي من النساء. كان الفيلم أبيض و أسود من طراز الأربعينيات العتيق، يتجلى مشهده داخل كادر متحرك على زقاق قديم، مقامة على جانبيه بعض المنازل التي تشبه بيوت العصور الوسطى، والتي تنتهي بإبراج عالية وقد نصب فوقها صلبان من الحديد الأسود المشغول، تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التي أطلقها «لماذا تركتني؟»، وكانت مياه جوفية تتبع من ينز وتشرق لها مساراً عبر الزقاق، وكانت صور لأغراب يضحكون بأشداق واسعة، ويجوسون في المكان.

انزعج، وقال لي:

.. اقل.

حاول إزاحة الملاة التي تلف جسده. هممتُ لأساعده واقتربت من نصفه السفلي الملفوف بإحكام، لحظتها هاجمتني رائحة نفاذة كرائحة الأمونيا. تنبعت من منامته. التفتُ إليه فهرب مني، ولما لم يعد في مقدوره تحاشي نظرتي ثبت وجهه في الجدار ولم يعد ينظر إليّ.

أحسست بمدى الله، وأنه في تلك اللحظة أكثر الناس انكساراً، ولم أعرف لماذا شعرتُ كأننا - أنا وهو - نجوس عبر حلم يشبه المتاهة ثم نعود مرة أخرى إلى ذلك المكان الذي يقطن فيه الرجل حارس الموت.

تنبهتُ لما يجب عمله، ونهضتُ وأغلقتُ بابَ الحجر، وفتحتُ الدواب الخشبية. كانت ملابسه النظيفة مرتبة على أحد الرفوف تنبعث منها رائحة كرات العث. حملتُ غيابه ووضعتُه على السرير، وعدتُ إليه وحملته من إبطيه وأسندته إلى صدرى، وسمعتُ نواياض السرير تهتز، وكان رأسه ساقيلاً على كتفى. كان مستسلماً إلى آخر حدود ضعفه، خلعتُ منامته التي يرتديها على عريه، وتجردت من ملابسي أنا أيضاً، وسمعتُ على البعد صوت الطيور على الماء، وصخب السيارات على الكورنيش، ورأيت ستائر الدخان تصعد إلى السماء.

نحن عازبان تماماً، كأننا لحظة ميلادنا القديمة، التي ولت، والتي نحاول عبرها الهروب من موت مؤكد.

حملته على صدرى مثل طفل بلا حيلة، مستسلماً إلى حد احتباس صرخة الألم في صدره، وتقدمنا باتجاه البانيو، نخطو على بلاط الغرفة من غير بهجة، عازبين يحويسان في مشهد من عرى ينتهي للماء ومحاولة دفع الموت المحاصر. أنزلته في الحوض من غير احتفال، وعدتُ أنكر ما كان يحكيه لى عن أبيه، الذي كان يراه آخر أيامه لا يكف عن البكاء ومحاربة الميتن، وكان ينهض من النوم باحثاً عنه فيجده وقد شرد في دروب القرية القديمة ينادى على الراحلين قبل أذان الفجر. سمعته يهتف لنفسه:

ـ كأننى أنتظر منيقي.

وإنزتُ الماء ساخنًا وبارداً، وحولتُ ماء الصنبور إلى الدش فانفرط على بدنه فشبق. ثم عدتُ وحولتُ ماء الدش إلى الصنبور، وياشرتُ دك جسمه بقطعة الإسفنج والصابونة المعطرة. كان مستنداً لحاجز الحوض كغريق، وعندما انتهيت تأملته وأنا أقلب أمامه. كان نظيفاً ومضيئاً والماء يتسرب من بدنه، ورأسه مستندة إلى ظهر الحوض باستسلام مريح.

فجأة، عبس وجهه واغتم، وانسحب لوته حتى شحب، بعدها انفجر في ضحك متواتر، يجلجل في الحجره بوحشية، يضرب الحوض بيده ويتمتم بكلمات لا أفهمها.

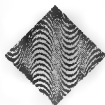
تركته حتى انتهت موجة الضحك فلبست ملابسه بعد أن جففت له بدنه وأردت ملابسي. أنهضته وحملته مرة أخرى، وعندما كنا قراية السرير سمعته يحدث نفسه: «هذا شيء لا يمكن أن يرضى عنه الله». أراد أن يخطو وحده إلا أنه سقط على صدرى فرفعت من وسطه وأنمته على الفراش، مشملت له شعره وعطرتُه بالكولونيا التي يحبها، وجلست أمامه على السرير صامتاً، قلت:

ـ كوب عصير؟

رفض، وبخل يحدني طوال الوقت بنظرة عداة نافذة. قلت في نفسي: «هو يحتاج إلى الحظ». واصل النظر إلى مما جعلنى أرتبك، وأنشفلُ بحالة الصمت التي تسود المكان.

لما ساد التوتر رغبت في الانصراف، وأردتُ أن أخبره: أنتى سوف أعوده فى الصباح، إلا أنتى فوجئت به وقد رفع يده
الىمنى السليمة وهوى بها على وجهى فى صفعة مدوية انفجرت فى سمعت المكان.
دهشتُ من تصرفه وأنا أقاوم ألما يندى فى رأسى.
شعب لونه، وهذا لى كلتنى أواجه رجلا يموت، ثم رأيت يدير رأسه ناحية الحائط لينفصل عني تماما.
كان الجو خانقا وقد فرغ النهار، وكانت حمرة المساء تملو شجر الشاطئ، وسرعان ما اختفت الطيور فى رهاب
الظلام الوشيك.
كنتُ أعرف أن خنقة الحر سوف تستمر، وسوف تزداد كثافة حتى يأتى الخريف، وربما الشتاء أيضا.





قصائد من ديوان التباريح

آخر العشاق

يَتَلَفَّعُ كُلَّ سَارٍ
أَهْزَانُ الْعِشَاقِ جَمِيعاً
يَفْشَسُ الْحَانَاتِ وَيَتَرَوَّى
لِسُكَّارِي الْحَرِّ هَوَاةُ
أَهْمَةُ نِسَاءٍ كَثُرَا
لَكِنَّ أَسْرَاءَ وَاحِدَةٍ مَلَأَتْ كُلَّ لِيَالِيهِ
هَامَ بِهَا فَاغْتَرَقَتْ فِيهِ
كَانَتْ كُلَّ بَاصِحَةٍ
كَانَتْ كُلَّ مَفَانِيهِ

يأتيها فتفيضُ عليه ستن، تنسيه
بعض مواجعه عنت الشعر
وهذا يضيئه
يتلفح كل ساء هنن لياليه
وككل المشاق يحن فيذكر ماضيه
نأى

يحفر العرق المر هزها
والمقام العراق هزها
تحفر السنوات أهديد في الوجه
مؤجلة
ينهم الزمن الفض
والشعر
والليل
ينأى الأهبة، تنأى البلاد
بين هنن وجهك هذا المدان
وهذا السهان

تقاسيم على العود لمحمد القصبجي:

ما بال ليلى كله ولّة
ما بالها النجمات تتقدّ
عَبَقَ وأطيانَ مجنحة
وبواسم من هبنا هُذُ
الشرق كلّ الشرقِ نُؤْتَلِفُ
يأتى، فتَهْوِ الروح والجسد
هذى الغيوم تشيل بن فأرى
دار الأعبة - كم أنا وهى
طفة بالديار وغنن طرباً
ذهبه الزمان وعنده الرغيد
ما بال ليلى كله ولّة
ما بالها النجمات تتقدّ
اغصاة بيضاء أم نغماً
سكبة المدى فانداح بن أبذ
شرّد المقام فليلتى سقرّ
بين الغيوم وأنجم سغد
أهفو إذا ناح النوى لينا
من هُرقتى ويذيين الرصد

قلن للامهبة لم ازلن عمدا
نذ ودعوا ينتابن السهد

وادی العقیق

سال وادی العقیق
ألقا ولحیتنا
ما لیرادی العقیق
خفة شرقاً إلینا
- أترأه تذكر عشاقه، وشینا
لملاقاته بین باله
ومتحمه فی الدروع غریق
- إنا قد اتینا
رماً وفرادی اتینا
لنحبیک نحب لیا لیک... تم ارتمینا
نقبل هزعة ونمقر بالمرل أوجبتنا
فیکس ویکینا
ودوی هنه وروینا
شوقنا، این صرنا؟ کیف افترقنا؟
وآرقنا

دَعَمْنَا وَارْفَنَا

لَيْلَةً

وَعَلَى حِمْرَةٍ مِنْ هَوَانَا اهْتَرَفْنَا

وَهَمَلْنَاهُ فِينَا

أَلْقَا نَسْتَدِلُّ بِهِ وَهَنِيْنَا

نَحْنُ كُنَّا بِهِ أَغْرَ الْعَاشِقِينََا

في الحانة القديمة

سَأَلْتِ النَّادِلَ الْمُخْمُورَ:

مَا لِلْحَانِ أَثْفَرُ؟ أَيْنَ وَلَى الشَّرْبَةِ

وَالسُّنَّارِ أَيْنَ الصَّحْبَةِ؟

أَيْنَ تَتَهَيَّذُ الْمَشَاوِقُ؟ هَلْ رَهَّلُوا؟

وَذَانِ الدَّلْ؟

أَذْكُرُ كُلَّمَا مَرَّ تَتَادَى الشَّرْبَةِ:

يَا لِّلْسُخْرِ! مِم تَوَسَّدُوا أَهْرَاسَهُمْ كَمَدًا...

فَبَاغَرِغَ كَأْسُهُ وَبَكَى:

بَضَى ذَائِلَةَ الزَّمَانِ وَصَوِّهَتْ

أَهْلَانَهُ، لَمْ يَبْقَ إِلَّا ذَكَرُهُمْ

هل جئتَ تسألُ عنهُم
أم جئتَ تنكأ هُزَمَى النَّاعِمِ؟
هَمَّتْ عَيْنِي
أنا كانتَ هَوَايَ وكنْتُ بحبيها الشاعرُ
السَّنا أهرَ المشاقِ فلنَّشربهُ
وأوقدنا الشموعَ البيضَ، بتنا ليلنا نُنحِبُ
أنا والنادلُ المغمورُ والنجمُ الذي يَشحَبُ

تونس



ت: مجدى عبد الحافظ

ينطوى تعبير الفن فى استخداماته الدارجة على غموض يعود لتاريخ اللفظ نفسه، والذي نجده متداخلاً لحد كبير مع موضوعات أخرى، فمثلاً حين نقول: «فن أن تكون جذاً»، أو «فن الطبخ» نقسائل هنا إذا ما كان بينهما شىء مشترك مع ما تقوم به معاهد الفنون الجميلة، فكونسرقشوار للفنون والمون (كلية الفنون التطبيقية لدينا) تعمل على تخريج مهندسين، لا فنانين. يمكننا هنا إذن للتمييز بين معنى عام للفن ومعنى خاص له أكثر انفتاحاً.

ولكى يدخل المنتج دائرة معنى الفن ينبغي ألا يخرج مباشرة من الطبيعة، وأن يتوقف وجوهه على المهارة الإنسانية، خاصة إذا ما كانت تلك المهارة قد اعتمدت على التفكير.

كان لمؤلف كتاب «الرسى الملكى»^(١) عنواناً فرعياً آخر لكتابهم هو «فن التفكير»، وكانوا يفسرون لنا ذلك على النحو التالى: «فى الحقيقة كان يمكن للإنسان القول «فن التفكير السليم»، ولكن هذه المحصلة لم تكن ضرورية، باعتبارها مطبوعة لحد كبير بكلمة الفن التى عنى بذاتها عمل شىء ما بدقة [...] ولهذا السبب اكتفينا بقول فن الرسم، وفن الحساب، لأننا افترضنا بأننا لسنا فى حاجة للفن لى نرسم بشكل سعى، أو نحسب بشكل سعى». ويطلق مؤلفونا هنا على هذا، تعبير «منهج»، بينما يطلق عليه البعض الآخر تعبيرات مثل: تأمل، أو موهبة، أو حكم. من هنا فإن حقل دراستنا يمكنه أن يتحدد لمرة واحدة حينما نقول: أن ممارسة ما ذات مهارة ليست فناً إلا إذا أنتجت عملاً فنياً، مهما كانت طبيعة هذا العمل الفنى سواء ساعة جائطه أو لوحة أو آلة، أو حتى نثر أو شعراً...

مقدمة فى الفن *

* مقدمة فى موضوع «الفن» من كتاب:

Philosophie, en collaboration Hatir, Paris, 1995.

المهارة والفن والتقنية

لكي نذهب بعيداً بتحليلنا، ينبغي العودة للمصادر اليونانية للفرقية. فكلمة "Techné" تعنى مهنة، وفناً، ومهارة عمل شيء ما، كما تعنى أيضاً منهجاً وحيلة. والمصطلح اللاتيني المقابل هو Ars. والمصروف أن تعبيرات الحياة الثقافية في الغرب كانت تقدم كلها باللغة اللاتينية، ثم تغير الأمر وقُلمت (في فرنسا) بلغة فرنسية قريبة جداً من اللاتينية. إلا أن اللغة الفرنسية منذ عصر النهضة قد عادت إلى التراث اليوناني واللغة اليونانية تستعير منها عن طيب خاطر. ولهذا فاللغة الفرنسية اليوم تستعوز على مجسمتين من الكلمات للتعبير عن موضوعنا: فن، وفنان، وفنية من جهة، وتقنية وتقني من جهة أخرى.

هذا وقد دعت الحاجة إلى تخصيص المجال الواسع للفنون، فنميز أولاً الفنون الحرة [الرسم والنحت] (وهي تلك الفنون التي اعتبروها جديرة بأن تستحق أن تحظى بشغل وقت فراغ رجل حر)، وسميت فيما بعد بالفنون الجميلة [العمارة، فن الديكور، والحفر، والموسيقى، والرسم والنحت]، ومن جهة أخرى الفنون الميكانيكية [أي التقنيات التي تشمل على عمل يدوي].

هذا وقد ظهر مصطلح "تقنية" في نهاية القرن الثامن عشر أولاً لتعيين الفرق المادية والتي تتدخل في فن ما، بينما يدل المصطلح اليوم على كل طرق الفعل والإنتاج، إلا أنه أيضاً يُكَلِّب به على الطرق التي تطبق معرفة علمية، والتي عن طريقها يلتقى التعليم النظري بالعملي. بينما يُفهم من مصطلح "فنز" على أنه مُحدّد للفنون الجسدية، ولا ينطبق على المهارات "الأخرى" إلا داخل تعبيرات مصككة تحتفظ بداخلها بالمعنى القديم.

أما فيما يتعلق بمصطلح علم الجمال Esthétique فمنشوق من اليونانية Aisthētikos [أي الذي يمكن أن يُترك بالحواس]، وهو مصطلح يهتم اليوم بنظرية الفن وكل ما يتعلق بالجميل الحسي.

كذلك ينبغي أن يُؤخذ بعين الاعتبار ذلك الاتفاق الشديد للنظريات الحديثة في الفن، حيث إنه في خلال القرن العشرين قد تغيرت المعايير بحيث أمكننا اعتبار أي شيء مهما كان مفصولاً عن محيطه، مثل مصفاة بسميلة⁽¹⁾، أو كرسي عادي، اصملاً فنية يمكننا عرضها، ومن هنا تجد مكاناً لها في المتحف.

أين يبدأ وأين يتوقف الفن؟

عندما نحدد التقنية بهدفها النافع وطرقها العقلية واضعين إياها في معارضة مع الفن، فنحن نحدد مجال الفن دون أن نقول أيضاً ما هو الفن؟ إذا حاول أن يحصى الإنسان بعض الأسلة النموذجية للعمل الفني فلا يمكنه إلا أن يُفاجأ بحقيقة هذه الأعمال. هناك ما يدعو إذن للبحث عما إذا كان هناك شيء ما مشترك بين عمل موسيقي، وتصميم زحلي إيقاعي، وفسيدة شعرية، ولعمل نحتي. وتتسار: إذا ما كان سينمى علينا فتح الدائرة المغلقة للفنون: المعترف بها والاشاعة لكي نقوم بإدخال أشكال أخرى حديثة من الإبداع: مثل الأغنية والرسم المتحركة، والإعلانات؛ وأيضاً ماذا ستكون إجاباتنا على هؤلاء المروضين على مثل هذا التوسع؟

السينما حسبما يرى والتر بنجامان W. Benjamin «تتج للإبداع حقلاً ضخماً للفعل غير مشكوك فيه، فهل ستتضمن السينما بهذا العمل الفني العظيم أو العمل الفني البسيط من المنتج التجاري العادي؟

قطيماً من الماشية أو ماكينات، وإذا ما شغل وظيفة تلك، فهو من هذه الوجهة نافع مهما كان شكله قبيحاً، أو بشعاً، أو حتى مهما يتكلم المرء عند رؤيته. من وجهة أخرى فمن الممكن أن يكون أيضاً مصدراً للإعجاب بصرف النظر عن وظيفته النافعة.

الجمال الحر والجمال الملتحج:

تهتم الحركة المعاصرة التي يطلق عليها Design بشكل منهجي بهذه الوحدة بين الجميل والنافع، ويمتد اهتمامها هذا حتى يصل للأشياء والأنوات المنزلية. ويطلق كائنط تعمير الجمال الحر *beau livre* على كل الأعمال غير المصورة، كالوسيقى بدون موضوع والفن التجريدي... إلخ. والجمال الحر هو الجمال غير الملزم بأى وتليغة خارجية عن الجميل نفسه، وبمعنى أكثر بساطة هو الذى لا يستخدم فى أى شيء. وليس هناك ما يدعو لاعتبار الجمال النافع أفضل من الجمال الحر. فإذا اعتبرنا أن الجمال غير النافع أكثر «نقاء» لأنه جميل ولا شيء غير ذلك، فالجمال المرتبط بالنافع سيشرى الحياة اليومية.

لعل رجال الحضارات المختلفة قد بحثوا وبغثوا وعثروا بعناية القدم فى أساليب لتزيين المعدات والأسلحة الخاصة بهم. فقد كان تجميلاً بلا مبرر، بمعنى غير نافع حيث تكمن هنا مرة أخرى، خاصية الجميل فى نقاته، وفى عدم استخدامه وتوظيفه لتأدية منفعة ما.

إلا أن من يرفضون كل مفهوم وتوظيف للجمال يضيفون إلى رأيهم هذا أن علماً بدون جمال يصبح علماً غير محتمل فبيحث البعض منهم عن الجمال فى الطبيعة، والبعض الآخر فيما هو مصنع بفعل الإنسان،

حاولنا فى المقالة الأولى أن نجيب بلن شة فناً عندما يكون هناك إنتاج عمل جميل. قلنا هذا فى المقالة الأولى لسببين: الأول منهما أن هناك جمالاً خارج الفن، والثانى أن بعض الأشكال الفنية ترفض البحث عن الجميل. سينيغى إذن إعادة طرح السؤال القديم - مع براءة مصطنعة - سؤال سقراط إلى هيبياىاس عندما سأل: «ما هو أفلاطون التى تحمل اسم هيبياىاس عندما سأل: «ما هو إذن الجميل؟».

الفن لطيف بذاته:

فى البداية سينيغى التمييز بين الجميل والنافع: فكل ما يُرضى بشكل مباشر أو غير مباشر حاجة معينة سيُعتبر نافعاً، إلا أن مصطلح نافع هذا ينطبق على وجه الخصوص على الوسائل غير المباشرة لهذا الرضا مثل المعدات، والماكينات، ومآثر الرغبة فى الاستهلاك إلا أنه لا يُسهم أيضاً فى إنتاج الوسائل التى تُرضى هذه الرغبة. فنحن لا نسأل «فى أى شيء يستخدم» عندما نكون أمام عمل جميل (سواء أكان لوحة، أو مقطوعة موسيقية)، والمجابهة على هذا السؤال الغريب فإن أى فنان أو أى هاو سيجيب «أن يستخدم فى شيء». إلا أنه من الممكن أن يتصانف أن يكون العمل الفنى ذاته جميلاً ونافعاً فى آن. هذه المصادفة مطلوبة فى الفنون للتطبيقية، وفى فن الموبيليا، وفى الملابس، وفى تنبؤى فى أقصى درجاتها فى فن العمارة. ولعل هذا ما أسماه كائنط بالجمال الملتحج *Beauté adhérente* بمعنى جمال شيء ما خاضع لمعايير أخرى غير الحكم الجمالى، فمثلاً كل صرح مبنى لا ينبغي فقط أن يتماسكه، ولكن عليه أيضاً أن يخدم تبعاً للحالة فعلية أن يؤوى سكاناً، أو عائلة، أو إدارة، أو

بينما سيحتقر البعض الآخر نوع معين من الجمال مما يقدره البعض، إلا أن الجميع سيتفقون في النهاية على إعلان رأيهم في أن يضع لمحات على الأقل من الحياة تستوجب وقتاً للتوقف وتأمل^(٣) عمل فني جميل. هذا التناقض الظاهر لهذه المواقف ربما أمكنه إيجاد حلاً إذا ما اعتبرنا أن الجميل يلبي حاجة خاصة لدينا، تتميز عن الحاجات البيولوجية ألا وهي حاجة العقل.

هل يعتبر الفن نوعاً من الترف؟

من جهة أخرى يمكن أن يُقرب الفن من اللعب. وهذا الطابع غير النافع المقتصر بالأخص في الفن يجعل الناس في بعض الأحيان يعتبرونه نوعاً من الترف. إذا كان جد حقيقى أن العمل الفنى مرتبط فى الغالب بكرم الأغنياء وتفاخر القادرين، إلا أنه ليس بقل حقيقة أن الناس في مواقف البؤس أيضاً قد وجدوا عزاء أو بداية للتحرر في تعبيرهم الفنى عن ضيقهم وشدتهم وعن آمالهم. فمن نعرف وعلى مر العصور أغاني العبيد وقصائد شعر المنفيين.

إذا سلمنا بهذا فسيستوقف الفن إذن عن أن يصبح لعبة، وعلى الرغم من أهمية الفن إلا أنه يبقى على هامش المصالح، وعلى هامش الفعل الناجح ذي المردودية. وبسواء قررنا بأن الفن هو ترف القادرين أو عزاء البؤساء، فيبقى أن الفن في الحالتين هو سمة وعى أدرك لوقت ما أن يضع نفسه خارج إطار الحاجة.

الفن والتقليد:

ليس الفن إذن سطحيًا أو هيميًا. إذا ما انحصر هدف الفن في التقليد^(٤)، ففي هذه الحالة ستكون

الانتقادات التي ساقها الفلاسوف في محاربة الجمهورية لها ما يبررها حيث سيصبح الرسام والشاعر هنا مجرد مخادعين وأن يستخدم فنهما في هذه الحالة إلا في الخداع وقلب حقائق الوقائع والمعروفة. إلا أن كلا منا سيعترف اليوم بأن هدف الفن لا يكمن أبدًا في التقليد وإن ما يحدث ليس إلا انقصار الفن على إعادة الإنتاج، فالفن لا يمكنه الدخول في منافسة ضد الطبيعة، لأنه في هذه الحالة سيبدو أشبه بترك «الدودة التي تبذل الجهود لكي تتساوى بالفيل».

وعلى العكس يذهب أوسكار وايلد Oscar Wilde لأبعد من ذلك عندما يساعد أطروحة أن الطبيعة هي نفسها التي تقلد الفن، فبالفعل رؤيتنا للطبيعة محددة سلفًا بتمثيل ثقافى، بل وأكاديمى أو اتفاقى للأشياء الموجودة في الطبيعة. فوجود امرأة جميلة، بيئة ليس معناه أن تكون فقط هدفًا للتفكك وجذب الانتظار: فمن الممكن أن تبدو أيضاً في عيون البعض وكأنها ويطول Renoir مجسداً.

بعيداً إذن عن الزعم المصطنع، فالفن على وجه الخصوص متعلق غنية بمعانى النشاط الإنسانى. وليس هذا لأن الفنان يمتلك نزعة لكشف حقيقة جوهرية، مستقرة فيما بعد الظواهر المحسوسة. إنه على العكس فالظاهر الذى يستقبله الفنان أو يعبر عنه في عمله الفنى هو بلاشك أكثر حقيقية، وأكثر جوهرية، لأنه يعمل مغزى أكثر من «الواقع» المحسوس والمبتذل في عالمنا اليومى: حيث أن موقع ما هو حقيقى موجود في العقل وليس في الكون العادى، وهو أخيراً مجرد عن الأشياء البسيطة المحسوسة.

العمل الفني:

إحتياطي للمعنى لا يمكنه أن ينفذ:

لا يعتبر العمل الفني إحتياطياً للمعنى لكنه غير محدد بوظيفة معينة. إن العمل الفني يظل دائماً أكثر غنى عما كنا نعتقد. فعندما تكتشف النظرة النشطة للمتفرج هذا أن ذلك المعنى فليس فقط تبعاً لمعرفته أو لجهله ولكن أيضاً لتخيله وللرغبات السرية التي تتساب أمام العمل وتعتبره أحياناً معنى لم يكن لديه. أما بخصوص المعرفة الجمالية، فليس شئ تفسير خاطئ، وأيضاً بالنسبة للمعنى التي يحقها العمل الفني للمتفرج إذ يمكن القول أن كل ما له معنى فهو مرض^(٥). عندما قدم فرويد تفسيره للمعنى الخفي للنشاط الفني كان واعياً بشكل مسبق بحلول تحليلاته حيث أن تفسير للمعنى الفني على وجه الخصوص ليسا الدافع للتحليل النفسي. علينا أن نعاين أن الفعل الخلاق يظل غامضاً، أو معتمداً، ليس فقط للمفسر ولكن للفنان نفسه: يحمل هذا القموض لدى بعض الفنانين دلالة إذ أنه يحيلنا إلى القوى الخفية للعقل. تلك اللغة الأسطورية والمجازية التي تتفرغ طويلاً للفن أو للألمة لكي تفسر إشكالية للوهية. وعندما نستعيد خطاب الشعراء فإن الغالطون يذهب بعيداً حتى يصل لرفض مصطلح الفن عن أشعارهم (وهو مصطلح يمكن إطلاقه على الارتيزان أو حتى على العامل) إلا أنه لكي يصنف نشاطهم للألم هذا. يرى أن عبقريتهم تلك فترة متصلة مباشرة بالألمة.

أعاد الفنانين وجههم عبر العصور هذه المعارضة التي تحدثنا عنها للعبقرية المستوحاة للارتيزان المثابر لكي يتعجبوا أو يتعجبوا، بل وأحياناً ليرتعدوا بسبب ما

يقوم به الفنانين مع عدم معرفتهم - أنفسهم بما يفعلونه: مما يقود إلى فكرة أن الإبداع سيكتمل في داخلهم... بدونهم! إنها قدرة شيطانية تقود الفنان، وهي القوة الخفية التي أملت على موزارت أوبراه Requiem (موسيقى الموتى) فهل نطلق عليها مصطلح «الطبيعة» كما كنا نعتقد في القرن الثامن عشر؟

من المؤكد أن العبقرية تنتج الأعمال التمثيلية، وهذا نفسه ما دعا كسانط إلى القول بأن الطبيعة «تعطي قواعدها للفن» عن طريق العبقرية: أو أكثر تحديداً تعطى قواعدها للفنون الجميلة.

على خلاف ذلك، فإن المثليين والمزيين، بل وحتى الفن الأكاديمي عموماً ما يحاولون التنازع التي أنشأتها للعبقرية والطبيعة إلى مكاسب مادية.

العبقرية والعمل:

مع ذلك فثمة فنانين^(٦) قد وجدوا في هذه المعارضة الحاسمة بين العبقرية والأعناء نوعاً من الخضاع أو من سوء الفهم يخفي وراء العمل المبدع الحقيقي. العبقرية موجودة إذن في كل المجالات، وعندما ينشط الفكر في اتجاه وحيد - كما يقول فينتشه - فإنه ليس هناك معجزة ما تخص العبقرية، ولكننا نجد أنفسنا مذهولين بالإعجاب أمام عمل مكمل، بمعنى عمل منتهى تبدو لنا نشأته الأولى غير قابلة للإدراك. مع ذلك فالعمل الفني حتى العبقري منه، كان قد أنجز، ولكن عرف «الفعل» أن ينسى نفسه.

العمل الفني ليس بحقيقي:

إذا لم يكن هنا شئ معجزة خاصة بالعمل الفني،

علينا الاعتراف وعلى العكس بأن العمل الفني المفرط في الواقعية لا يبلغ حقيقة الظاهر إلا لأنه وكأي عمل فني، ولكن بطريقة الخاصة، يقوم بالتمعالي على الحقيقة المباشرة ويكشف من خلال ذلك الطبيعة الجوهرية للأشياء.

رفع التسامي (Désublimation)^(٩) المعمم للأعمال الفنية والذي تم في القرن العشرين بالإضافة إلى فك السحر الجفري الذي نتج عنه، قد قادا إلى أكثر من مؤلف لإعادة طرح التساؤل الهيجلي بصياغة عصرية: «هل وصلنا إلى نهاية الفن؟».

ستصبح نزعة الحدأة حسبا يرى ادورنو (Adorno) عملية فني لا تستثنى أحداً حتى ذاتها. إنه حكم قاس ينفي أن نعمل على تخفيفه عند ملاحظته. حسبا يرى المؤلف - أن نزعة التدمير الذاتي تعتبر ميل عميق للعمل الفني أيًا كان: وهو «يؤكد أن كل فن يحمل في داخله موته ليس إلا طريقة أخرى لقول نفس الشيء»^(١٠).

ليست الاضطرابات الجمالية المعاصرة هي نهاية عملية ذات مغزى ولا مفر منها؟ أو ألا نستطيع أن نشرح هذا، من وجهة نظر أخرى، عن طريق ظاهرة إعادة الإنتاج الممكن للأعمال الفنية (بمعنى عن طريق التبدى، ثم عملية التعميم، بداية من القرن التاسع عشر، للطباعة الحجرية ثم الإلكترونيون، والتصوير الفوتوغرافي، والسينما)؟.

قطبنا تاريخ الفن:

حسب الافتراض الذي يتبناه والتر بنجامان W. Benjamin، فإن العمل الفني الذي يوجد منه اليوم مئات أو آلاف من النسخ، ينزع إلى التسلاخ عن كل تكليف

فيبقى أن هناك سرًا ما في تطور المبدع، وانطلاقًا من وجهة النظر تلك، فكل عمل فني يمكن وأن يتبدى كما لو كان لغزًا. لا عقلانية الإبداع الجمالي تلك والمتعذر تبسيطها تحيل إلى تحليل العلاقات الإشكالية التي تواجهها مع الواقع. ويوضح سمارتر في كتابه للتخيل L'Imaginaire بآى معنى يظل العمل الفني «غير حقيقي». إنه ويعن أدنى شك، فاللوحه، والأوان، وحتى الأشكال ليست بلشباح. ولكنها هدفًا للتقدير الجمالي، فالجميل لا يعطى ذاته إلى الإدراك الحسى، ولا حتى إلى الذكاء. هذه السلبية والتي هي سمة النشاط المبدع هي في الوقت نفسه سر خصوصيته.

إن الفن ما هو إلا اعتراض على القواعد الثابتة وضد إعادة تكرار الزمن، وطرح لشيء آخر: ولتأخذ مثال بوسسان الشاب Poussin في لوحته أخيار بلزك^(١١)، إذ عبر الفنان هنا عتبة اللامرئى وعرف أن بلوحته تلك قد ترك «الباب مواربًا هنا على عالم آخر»^(١٢).

وهذا العالم الآخر ليس بالضرورة عالمًا عظيمًا: لقد عرشنا الفن المعاصر على تمثيله للأشياء ليس فقط القبيحة منها، ولكن أيضًا ما لا قيمة له. أما فيما يتعلق بالحركة التي نسميها «الواقعية المفرطة» hyperrealisme فإنها يمكن أن تبدو كما لو كانت نفي للفن بحيث أن الواقع سواء أكان جميلًا أو كان مبتذلًا فهو لا يكسب شيئًا عندما يقلد: ليست كل نسخة مقلدة ليست حشواً عبثيًا؟ فيما يستخدم الرسم الواقعي إذن ما دام لدينا التصوير الفوتوغرافي؟ وفيما يستخدم الفن «الواقعي المفرط» ما دمنا لدينا للواقع؟ لكى نفهم مدى فائدة وإسهام هذا التيار الجمالي - الذي سقته - سينبغي

واستلهام الكمال واللعب تظل أموراً مختلطة بشدة في المنتج الفني، وعلى هذا يمكن لأي فرد معاينة أن الأعمال الفنية والتي كانت تعبر في وقت ما عن أعلى خيال مبدع، تظل واحدة، إلا أنه بعد عقدين يتحول الأمر وتصبح موضوعاً للمدح والتوقير. تماماً مثلها في ذلك مثل الآثار الدينية أو التاريخية.

إذا ما اضطلع الفن اليوم ويكل صعداً برؤية في التنوع، وإذا ما كان طيشه غالباً موضع تفكير، فإنه سيصبح من الخطر أن نستخلص - من تلك الواقعة - بأنه قد وقع في التثابة واللامعنى إذ أن عرضية العمل الفني، أو حتى تجريده، تضيف عليه نغمة عابرة وساحرة، وكأنها نوع من «لا أعرف ماذا je ne sais quoi» والذي لن يعرف الذكاء أبداً أن يلمس في فك شفرته ولا في تخليده^(١٧).

بالإضافة إلى أن الطابع المتنوع لبعض الأعمال (التي تنتجها السينما في هوليوود مثلاً) لا ينبغي أن تخفى رهاناتها الحقيقية للمصرية والاجتماعية.

مقدس. بحيث يمكننا منذ الآن افتراض أن قيمة العرضي للعمل الفني تحمل ببساطة «قيمة الطقوسية». إذ كلنا يعلم بالفعل أن فن ما قبل التاريخ^(١٨) كان يستوجب بعداً سحرياً، بمعنى أنه كان مؤسماً على الافتتان المرتبط بالصيد، وإذا كانت: «قيمة العرضية» لا شيء. والنموذج الأكثر قرباً منا هو الخاص بالرسمين المصريين الذين كانوا يزينون مقابر الملوك بكل صور الأشخاص ممن سيحتاجهم الملك للتوفى في العالم الآخر. ولم تكن غايتهم هنا جمالية، ولكنها كانت دينية أو طقوسية. بينما على العكس يت الأعمال الفنية في العصور الحديثة متحررة من هذه الطقوس السحرية أو الدينية. فالسينما - على وجه الخصوص - ليست معبداً ولا متحفاً، وبشكل جوهري فهي عابرة وقابلة للاستتساخ، كما أن العمل الفني لم يعد يهتم الآن بالقيم الخالصة.

هل الفن المعاصر قافه؟

مع ذلك فتاريخ الفن المعاصر لا يُحْزَل في عملية «نزع القداسة» هذه، إذ أن روح الجدة، والطيش،

الهوامش:

١. نُشر هذا الكتاب في ١٦٦٧ أولاً مجهول المؤلف، ومؤلفوه هما أرن. ونكول وهذا اتباع مذهب الجوسوفية (وهو مذهب أحلاف مسيحي متشدد).
٢. اشتغل مارسيل دى شامب Marchel Du Champ عسا قدّر أن يرفع مصداقاً يسدلة إلى مربة العمل وهو ما نسميه Ready made انظر في هذا الموضوع:
٣. نقصد بالتأمل هنا أيضاً الفلمين: «يسم» و«بري».
٤. نشط هذا المفهوم الواقعي لأن كل تاريخ الأفكار الجمالية منذ أرسطو (كتاب الشعر، الفصل الرابع) وحتى زولا مروراً بكونيه في

- مجال الرسم، ومولسان في الرواية وتلحن خاصة في فلسفته الفنية.
- ٥ - ولهذا عندما تفقد ديانة ما كل مناصريها فلن الرموز التي تبنت فيها هذه الديانة تنال كعمل فني.
- ٦ - خاصة سترأ ينسكي في كتابه الشعر الرئيسي Ed- Plon.
- ٧ - بلزك، عمل فني عظيم غير معروف، وهو ما استلحي منه روفوت فيلمه La bwlle Noisetse.
- ٨ - Malraux, Les voix du Silence, éd. Gallimood, p. 316.
- ٩ - يعني هذا التعبير لدى ماركوز تمثيل يجعل الأعمال الفنية تبدو عادية عن طريق المجتمع، والسوبر ماركوت والتليفزيون، والاسطوانات L'homme unidimensionnel, Ed. de Minjut.
- ١٠ - W. Adorno, Minima Moralia, I, 47, éd. de Minvit.
- ١١ - فن العصر الحجري للتقدم الأوروبي، خاصة ونحن نعتقد اليوم في أن هذا الفن يمكنه ترجمة نشالة الكون المتمد أو حتى إعادة إنتاج لصورة أنظمة التحالف بين المجموعات الاجتماعية.
- ١٢ - Référéncce á ankélévitch, Liszi ou la Rhapsodié, éd. phon.



الميلاد



الصيف... والظهر داخل البيوت.. وكانت الشمس تنبض في شارع السكة الزراعية.. الواقع بين البيوت والصور
الخرساني للسكة الحديدية وكان الأفق الشرقي مكشوفاً لها.

الصمت.. وكان الظل يتبعها مطارداً..

الصمت فوق تعريشة «اللباب» و «الليف» والتمرحنة.. والصمت تحتها حيث نساء «الحنة» قد تجمعن في كتلة
سوداء..!! ومن الثقب الواسع في السور الخرساني تقاطر بعض «المحلوحة» بصحبة «عطشجي» يلتمسون الرطوبة تحت
التعريشة ويسألون وهم يشخصون بعيونهم في الدار المواجهة:

- هيه؟! إن شاء الله ربنا يكون جبرها؟

فتأتيهم الإجابة المعتاة من «أم بلال» التي لا يعرف أحد عمرها:

- الفرج من عبده - ربنا يتولاها برحمته..

ومن الشباك الخشبي القديم، البالغ الطول والعرض، يتساقط صوت «سعاد» باكياً متألماً. وتتعطف نحو الدار العيون
لاهثة من حضور شمس يوليو.. وتتصطب أعناق عمال السكة الحديدية، وكلهم جيرانها، وتطل رؤوس آخرين من أعلى
السور.

صرخة هائلة تخترق الوجود.. الألم يصعد.. يرفع «سعاد» في معارجة فتنبثق الأبدية.. تصرخ.. يخلق الصوت في
الأعلى.. تصرخ بصلاحة للرحمة.. تخشع الشمس.. تخفت في خلف غمامة.. تضطرب التعريشة بنسمة هواء.. تتهاشم
الوريقات الخضراء تنوء أرواح الرجال والنساء في الزمان. تتجه إلى الله بدعاء واحد..

وفي المكان يطل الزوال غامض النداء.. تعبر الغمامة.. تقف الشمس نورها.. تنبهر العين فينطلق دعاء من كل فم أن يجبر الله سعاد، هذه المرة، فتضع ما في أحشائها.. وامتدت أيدي النساء إلى عصابات رؤوسهن يجلطن عقدها.. وهتفت أم بلال:

- يا فاتح .. يا فتاح .. يا مسبب الأسباب..

انقطع صراخ «سعاد» أطلت «أم يحيى» الصعيدية من بين ضلفتي الباب الخشبي القديم للدار.. توجهت أنوفهم نحوها.. تقدمت خطوات .. ثوبها القطنى الأسود ملموم.. تعلقت العين بشفتيها المصبوغتين بخضرة داكنة .. توترت تحت شفتها السفلى عرقان أخضران على نقتها.. وكانت تقول كلمات قليلة بصوت أجش.. وكان أقرب الواقفين إليها عم «همام»..

لم يسمع الناس.. ولكنهم كانوا واثقين أن عم «همام» قد سمع.. وراوه قد استطلت رقبته.. وانفتحت عروقها.. كما لو كان يهم بالغناء.. أو قراءة القرآن.. أو تلقين ميت.. لكن رقبته التوت في الهواء.. وتموجت.. وغرقت عيناه.. وارتكز على عكازه بيسراه.. وكبس طاقيته البنية بيميناه.. ولم يقل شيئاً..

وكررت أم يحيى كلماتها.. لم تخص واحداً بعينته بها.. ولم تصل كلماتها إلى أذان الواقفين.. ورفعت وجهها.. وبصوت كالحشرجات وجهت الكلمات إلى السكة الحديدية.. وإلى الأشياء.. وإلى الناس وإلى كائنات لا يراها أحد.. وبضربة خاطفة فكت حزامها من وسطها.. ووقفت مفكوكة الضفائر تحت طرحتها الشفافة.. وخلفها كان الباب القديم فوهة مستطيلة عميقة العتف.. وودا للناس أنه لا نهاية لعاناة سعاد.. وأن «أم يحيى» تنبئ باليأس، لولا أن هجل عم حمام بقدمه المتورمة المريضة بداء الحمرة.. وصاح:

- عاوزين كلب أسود يا جديعان..

«كلب أسود» وردت شفاه بعضهم الكلمتين.. ثم اضطربت كتلة البشر في اختلاجات متوالية.. انفصل بعض الرجال.. فارقت بعض الشابات الصغيرات.. اختبئن في الحواري القريبة.. قالت أم يحيى بصوت سمعه كل الناس:

- وعاوزين ولد ابن تسعة!!

صاح المحلجي العجوز من نافذة كشك التحويلة:

- شوفوا الكلب فى البر التانى فى ترب النصارى..

ونادى على واحد من عمال الدريسة:

- طيران يا واد يا عبد البر .. روح لعمك فانوس!!

لم يبق فى التعريشة غير بعض العجائز.. و «أم يحيى» مازالت واقفة بالباب.. عيناها الواسعتان غائبتان كأنها تنظر إلى داخلها.. أو تنتظر شيئاً.. أو إشارة غامضة!!

مالت أم بلال على جارة لها.. تعجبت.. ومصصمت.. كادت أن تشتبك مع «أم يحيى» في حديث لولا أن سمعت أصوات كلاب أتية من كل اتجاه.. ومن ثقب السور خلف التعريشة عبر كلب أسود يقوده «عم فانوس» وهو يقول:

- يا أولاد.. احنا بنزى الكلاب للحراسة.. مش عشان الحاجات دى..

نفذت بعده زوجته الست «فلة» أم موريس، من الثقب، وهى تصيح فيه:

ياراجل.. نيوك ثواب فى البنية الللى ما عاش لهاش عيل.. وكان «عبدالبر» عامل الدريسة يقول للمحلاجى العجوز بصوت مرتفع:

- أقول له يا عم فانوس.. الحكاية كده كده.. يقول لى: للحراسة ويس.. أقول له.. يقول لى.. أقول له..

نادى المحلاجى من نافذة كشك التحويلة:

- يا أم يحيى..

لكن صوته ضاع فى زياط بعض الفتيان وهم يسحبون خلفهم ثلاثة كلاب سوداء ويتقدمون نحو الباب فى رفة كبيرة من الصغار بنين وبنات.. وفى ذيل العيال كان عم حمام يسحب قدمه المتورمة.. وخلفه كلب أسود قد ربطه بحبل.. ومن الحواري القريبة تناثرت أصوات كلاب تصرخ هاربة من مطاريها بينما استدارت أم يحيى وغاصت فى ظلمة الدهليز.. حتى تسلمها الضوء الهامس لبئر السلم وقد تعاطف مع الأبخرة البيضاء الصاعدة من صفيحة الماء المظلى.. تاهت «أم يحيى» فى الشبهقات العالية لوابور الجاز.. انحنى.. حملت الصفيحة.. أزاحت بقدمها ضلفة باب الحجرة حيث ترقد سعاد.. دخلت.. التفتت نحوها الداية متسائلة..

- يارب.. يارب.. يا امه.. يارب..

استغاثات واهنة.. مقطوعة الأنفاس.. جسد سعاد منتفخ مبعثر على اللصاف الأحمر القديم.. وضعت أم يحيى الصفيحة بجوار ساطور ومقص طويل.. تعاقبت استغاثات سعاد.. فتمت أم يحيى المقص.. وضعت مفتوحا على منضدة.. جلست خلف سعاد.. رفعت ظهرها.. جعلته فى صدرها.. وكفيها احتضنت رأسها.. أهابت بها:

- ادبنى.. ادبنى يابنتى..

صوت سعاد واهناً:

- نفسى انقطع يا خاله.. حيلى انهد..

شحب وجهها.. قالت أم يحيى:

- لا.. لا يا سعاد.. لازم تشدى حيلك ياللا..

وضغطت رأس سعاد بكفيها، وقالت الداية الجالسة بين ساقى سعاد:

.. خليكي معايا يا أم عدوى..

ازداد وجه سعاد شحوبا وهي تحاول استجماع نفسها.. تغضن جبينها بقطرات من العرق.. ازرققت شفاتها، قالت أم عدوى:

.. دا الخوف عليكى المره دى يا بنتى.. مش ع الواد.. يا للا يا حبيبتى..

ايدنى.. هه.. لا.. مش كده .. ماتسرحيش.. ايدنى.. تعالى..

وبدا أن سعاد تغيب.. وفجأة انتفض كيائها بصرخة.. تصلبت أصابعها القابضة على أطراف اللحاف.. مالت بجذعها.. التفتت نحو عمود السرير.. صاحبت أم عدوى:

.. أهوه.. ايدنى.. الراس فى ايدى أهه!!

ارتدت «سعاد» إلى صدر «أم يحيى». ذهبت عينها في الأعلى.. رحلتا في دايـر السرير المشغول من خيوط قطنية.. التقت عينها بطفل يتنـفـرـمحا .. أفزعها نصفه الأسفل.. ولأول مرة اكتشفت أن نصفه الأعلى يشبه أى طفل لكن نصفه الأسفل يحتوى على ذيل مقوس.. متجفـز.. منتصب الشعر.. تابعته بعينيها يتكرر في دايـر السرير.. انتفض جسدها.. صرخت وهي تنـنـ:

.. يا لهوى يا أمه.

قالت أم يحيى:

.. لا .. ماتسرحيش..!

أنت سعاد أنـة طويلة.. شالت رأسها من صدر «أم يحيى». انهارت، فاصطدم رأسها بطرف الوسادة . وانعطف معلقا في الهواء.. التقت عينها بعيني طفل دائرة السرير. أفزعها إطلالة رأسه المدورة من بحر السماء.. قالت لاهـة:

.. تعبـت..

قامت أم يحيى. أرقدها على ظهرها . أراحت على الوسادة رأسها.. من فوق المنضدة تناولت الساطور.. وغادرت الحجرة.. أمام عتبة الباب وقفت.. ساد سكوت.. حتى الكلاب سكنت ويمينيها تفحصت الكلاب.. ثم قالت:

.. هاته يا حمام

دخل «حمام» من باب الدار خلفها.. أفسحا للشمس التي تعقبتهما في الدهليـز.. وطاردت كل النسمات الرطبة.. القى حمام جسده على الكلب.. وبسرعة ومهارة لف الحيل على رجليه الاماميتين.. وصنع عقدة.. لفه على ساقيه الخلفيتين.. وشد الحيل.. فانتفض الكلب.. زام.. غير أن حماما قد جمع العقدتين في عقدة واحدة.. فعوى.. وحاول التخلص.. لف حمام الحيل.. وأنفذه من طوق في رقبة الكلب وشده إلى الخلف فارتفعت رأسه فعقد الحيل في ساقيه.. سألته أم يحيى:

- من القرافه يا حمام؟

قال حمام

- عيب يا أم يحيى..

سألت:

- والولد؟

فنظر من الدهليز فتى لم تبصر به «أم يحيى» من قبل.. متوسط الطول . قوى النظرات.. قصير الشعر.. قبضت على كتفه.. ثم مسكت به من طوق جلبابه.. أدخلته من الدهليز فصار خلفها . قالت:

- جمدُ قلبك يا وله..

تخلي حمام عن مكانه فتحت «أم يحيى» باب الحجرة .. وعلى عتبتها جمعت أطراف الكلب تحتها . كان الكلب هائجا.. وشفتا «أم يحيى» ترتعشان بكلمات خافته.. وكانت «سعاد» مازالت تلامس طفل داير السرير . وفجأة زارت أم يحيى:

- يا سعاد..

نظرت سعاد.. فى اللحظة التى أموت فيها أم يحيى بالساطور على رقبة الكلب.. تفجرت الدماء.. أطلقت سعاد صرخة هائلة.. «أم يحيى» تضغط الكلب بقل جسدها.. الجثة تختلج تحتها بعنف.. العتبة تستحم فى فيض الدماء الساخنة.. ومع الارتعاشات الأخيرة للكلب الذبيح تنأهى صوت الوليد ضعيفا خافتا !!!

نظرت «أم يحيى» فى الولد الواقف خلفها .. سألته:

- انت ابن مين يا وله؟!

لم يرد.. كان مأخوذاً. قد اتسعت عيناه ونطقتا بنشوة غامضة. سألته وهى تقبض على كتفه:

- أسمك إيه يا وله؟!

قال بصوت تائه:

- زكريا.

أمسكت بيده. أدخلته الحجرة.. ناولته المقص.. أمسكت بالحبل السرى. فتحت إصبعيها السبابة والوسطى على مسافة من الحبل السرى.. قالت له:

- قص. من هنا..



صعوبة أن تكون رومانتيكاً

ليس لعينيكِ بدءَ ولافتام، تمام عينيكِ نقص،
ونقصهما تمام، المرأة التي رُحِبَتْ بأن تصير قطعة،
بشرط أن تكون في حوارها جرة اللبن وفوق
رأسها المرائن، تَرْتِ عليها ليلة الأربعاء،
وهيدة، تفكر في العوائل التي بها يخونها الأهل.

النار موجودة في حوار للكشف، فلوان لأهزانك
باباً لابتدأ، ولوان لأهزانك أسبم للخرايط
لانتجيت، كيف لا يحسن الشعراء المصريون
الحديث عن المتافة؟

طيرَ أقربَ للماءِ، طيرَ أبعدَ من سطحِ الماءِ، طيرانِ
التحما، تحتهما يحترقُ الماءُ، فوقهما تتلذذ
الأسماكُ، سين: كيفَ تصيرُ امرأةَ عبدة؟
هيم: لوقرائَ أورادًا في الركعة، وتجلتُ وفشتُ
أظافرها في السجدة، سين: ما قوسُ الشبهة؟
هيم: طرفه: فلقُ الروح، وطرفه: صديقٌ يشهد
أن البلدَ حرامٌ، سين: كيفَ سيفدو الرجلُ
الها؟ هيم: إن نَسَحَ الجبهة في باطنِ قدمِ
الطفلة، وتولتُ عنها الرقصة، وتولاها.

انعام المدن الساملية لها وطأة، فلماذا لم تخلعن
علمينيك وترسليهما في هواله على القسم الثقافي؟
مالُ الجسدان على بعضهما واغتفى الآخرون، رأيتُ
بقايا العلقم تحت اللسان.
ربما لو فعلتِ كنا وفرنا المشاوير إلى عيادةِ
المقطم، ووفرنا الكرسيَّ الكهربائي الذي جلسنهُ
عليه في سنواتِ النضج.
لابأس، لنفترض أن الحوالة تأخرت ثلاثة

أعوام - هذا يحدث في هيئة البريد عادة - وها
أنا المطرود أستلم الطرد، فلماذا تستيقظ
هلماتك كلما عرّج الكلام على سيد عويس؟

ستعلق امرأة جوارحها على سقف المنازل، ثم تمض
في باهرها لقوم صالحين، يقدّرون السّم باسم
عصير مانجو؛ شاة الدنيا وما شاة يكون.

أريد أن أكتب شعراً لعينيك، شريطة أن أتفوّق
فيه على تشبيههما بفابتن نخيل ساعة السحر،
وإذا كرّر أنهما هاتهما التعبير حتى ظلتا كما هما،
علامة على الأسير فيه على هذى عيون الزا.
أعلم أن ما أريده شاقّ على، وحتى إذا استطعت،
فسوف أكون هيند شاعرًا غنائيًا، وهذا
ما اتحاشاه منذ عشر سنوات.

نفترض أنني تجاوزت الكبار الذين سبقوني
وهو وارد بقليل من التفاؤل، وأنتى قبلت أن
أكون رومانسيًا لبضعة أسابيع وهو ممكن

بقليل من إعمال الواجبات الحداثية، ساعتهما
ستواجهن المشكلة الأم: أن كل الأوصاف التي
سألتكما بعينيك سوف تظل مجرد شرح
لعينين تستعصيان على الشرح.
الأجدي إذن أن أنقذ اليود في هاتين العينين
نهاراً كابلًا، وأن افتحهما على اتساعهما
لحظة انفلاق البويضة، لأبلغ ما ينز
منهما من فاضح الأعمار.
هكذا فعل بيكاسو: قضم التفاحة بين شذقيه،
تاركاً الرسام الباسم يخلط الأحمر بالأزرق
في دائرة من فلقتين

لايذ من إكراهه وهو الكريم، عاش سخياً ولم
يقابل إلا بالشع. أولئك الذين أهانوه سوف
تعذبهم أبصارهم كلما رفعوها لأعلى، والرجل
الذي ذفن دفته في هذا الجمر المطبخ عنده
يقين بأن العباد ينبغي أن يكونوا عادلين مع العادل،
فهو ليس مريضاً مثلما توهم الذين

هَرَمَهُ بِالْهَجَرِ فِي الْمَضَاجِعِ. لَمْ تَعْرِفْهُ الْمَرْأَةُ
الَّتِي رَتَنَتْ أَنَّهَا تَتَّقُهُ إِلَّا هَيْمًا شَاهِدَتْهُ مَمْرُولًا.
اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ وَكَفَى عَلَى تَقَاتِهِ. إِنَّهُ سَيَحْقُوقُ
أَنْ يَخْلَعَ الدَّانِخُونَ أَهْدِيَتَهُمْ عِنْدَ اعْتَابِهِ إِذَا عَقَّتْهُ
عَنْهُ الْغَالِيَةُ الَّتِي هُنْتُ إِلَى مَا بَاطِلُهَا فَمَرَّتْ بِرَاهِطِهَا

عَلَى لِسَانِهِ مِنْ بَابِ الْعُطْفَةِ. أَنَا لَمْ أَنْزِلْ
بِحَيْمٍ دَانَتْ مِنْ قَبْلِ. وَكَانَ عَلَى أَنْ أَعْبَرَ بِكَرًا
عَنْ حَاجَةِ الْأَنْفِ إِلَى أَكْسَرِهِ مِنْ مَخَالِفِ
لِذَلِكَ الَّذِي يَشْكُلُ عُنْصُرًا مِنْ عُنَاصِرِ الْهَوَاءِ.

رَتَمَ يَشِيرُ الدَّمَاعَ فِي عَيْنِ الْفَتَى. وَهَنَا تَصِيرُ هِرْمُونًا
نَسَخَ الْعِبَادَةَ. أَنْتِ اقْتَرَعْتَ نِقَاطَةَ الْفِيءِ
الْمَطَرِ وَاهْتَضَارَاتِ الشَّهَادَةِ. هَاتِي نَاشِئَكَ
الْبَلِيلَةَ مِنْ عَلَى سَطْحِ الْمَنَازِلِ. عَلْنَا نَحْتَاجُهَا
لِنَحْوِكَ نَهَا لِلْجَنِينَ مَنَعَاتِ فِي الرُّسَادَةِ. أَنْتِ
الرَّوْلِيدَةُ مِنْ ضُلُوعِ الصَّبْعِ فِي. وَكُلُّ صَبْعٍ فِي

مأسينا ولادئ.

كنته تقرئين المحاولة رقم ٧ على التليفون، وليشها
بدا الأفق أضيق من كلية الطب، فترهجت
الشفتان بكل ما يجعل القلب طائرًا.
لست ندانة، فلم يكن باستطاعتك أن تشديه
من لجابه، وليس مجرأ فلم يكن اشترى الحصان
الأبيض. لكن التلصص نفسه صار علامة على
أننا ينبغي أن نستريح قليلًا من العز
المنفرد، ليصبح كل تركيزنا الليلة على الطائر.

أنت الذى تحتى، وأنا التى تحتك. ارقب تحول
هيمتى، فأنا أراول صحتى من هرقك الأشلاء،
فى أهشأ أعواس، وتشهد صحتى تحتك. أنت
الذى تحتى، وأنا التى تحتك. سيروك الفانون
هركك فى أراض الجوع لى أريكشف العشاق
فحتك. أنت الذى تحتى، وأنا التى تحتك.
يالىة للمحتاج فقر يدين فيك، ولية للشهدا،
سحتك. فاهفر على ظهري هواده هزنا.
واترك على الحقون تحتك. هلمى الذى تحتى،

وأنا التي تحتك.

تفتقر هيأتنا إلى قصيدةٍ عن الصوت، وليس
من أهد ليكتبها سوى، غير أنه يخصني حينما
أواجه البياض أن أتفادى صنعَ علاقةٍ بين
الصوت وبين اللادنِ الممطوط إذ يتعلّق بين
الحلّق واللسانِ وضعةَ الشفاه. وإذا هيلست
منفرداً في مقهىٍ بلديّ أفكّر في مدخلِ الكتابة، سيكون
لزاماً عليّ أن أروغ من الحديث عن الفوناتكس كلما
نطقَت المرأةُ الكافّة،
سواءً كانت الكافّة في أولِ اللفظ أو في آخره. فانا منتبه
إلى أن زكّرَ مخارجَ المفرداتِ
من أشهر الألاعيب عندي.

لن أهتمّ بقيةِ الحلول التي ستبقى لي بعد كلِّ
هذه الإقصاءات. فقد عيّنتُ الشيمةَ التي سأبني
عليها شعريّة النصّ: سأركّز على ما في
الصوت من نبرةِ الغزلة، والاضطراباتِ التي
تثيرها هذه النبرة على وجهه جرسونات

الأماكن العامة.

لا شأن لى بالخلق أو باللسان، فاستعارتى
الكلية ستنهض على الفاصل بين اللادن
وفلسفة النحر، حيث يلمس المبهشون
أجسادهم كلما كانت الخارج محكوكة بالمبرد.
منذ ليلة البارحة وضعت عنواتها: الحطام.
ولم يبقَ لى سوى أن أسدّ النقص الذى
تعالى منه الحياة، ستيبداً سطوة
الهمهمة على أذننى

تذكرت: أففيت بطنك بيدك اليسرى، حينما
نهضت نصف نهضة للسلام على بيدك اليمنى.
بعدما رفضت الاشتراك فى السخرية منى، كما
أوصاك الزملاء غير المشوقين.
هسناً صنعت بإقفا، بطنك، فربما لو رفعت
يدك اليسرى كنت رأيت طفلى الذى سيخترق
هذه البطن بعد ثلاث سنوات، ثم نزعته
عنك الجربة، وأقفيت كالجرو الحسن ما سوف
يسيل بين فخذيك من أنارى، عندما سينتهس الطبيب

من هريته.

لو هري عكس ما هري: كنته فسرت الأصدقاء.

وتسببت في فضيحة للجميع. لكن الآن هري كل
شئ على ما يرام: فسرت الأصدقاء، وفسرت
الطفل، وتسببت في فضيحة للجميع. غير أنك
لن تضعي يدك اليسرى على بطنك ثانية،
وأنت ترضين نصف نهضة بعد زوال البنج.

تومشني في الليل أصابع قدميك مخشنة عنق
وضلوع

اليسرى وهشأ. في أول لحظات الحلقة أفتقد
تراتبها الشاذ ورعشتها إن بللها عرق أو
مستها شفتاي. في آخر لحظات الحلقة أفتقد
غرابه هركتها وهي تقلد طورًا ديك الجن،
وطورًا تتعلل فعل الرب إذا مر على الأشجار فكانت
خلقًا من طين وعظام وهشأ. ثم تدوس
على السجادة في حفة وعل صيد قريبًا، عكس
خطأي: فخطأي خطي وعل صيد من الأزلي.

ومرّ نزيه قواده بدائى. أوتارهم بفضا،
الفرقة ساعة تغدو السيقان هدايق بابل،
علقها القدماء، بخيط لا تلحظه الأعين،

ليس سنّدة إلا بنداها وهو يخض نّداى. عند الفجر
الشاهد ترسم أصابع قديك على الجدران،
فانتلكهما، وانظف بطن العقل من العرق
المتخلف عن طول اللثة وراء الأعلام وفلفه الناي.
وهين أدس الأنف المستنشق بين السبابة
والإبهام، أهلق في الروح المتوشم هوى.
وتوهشن في الليل أصابع قديك بخمسة
عنق وضلوع اليسرى وهشأى. وتعذبني في
كل اللحظات يدأى.

تحت فم الشرة تما، هناك رأسه العارى، لم
تصبح له بعد تسريحة. تحت شعر العانة تما،
هناك قدماء الدقيقتان، بالكعب في حجم رأس دبوس.
وفي المسافة بين الختم والشعر هناك

عموده الفقري: فلانس، لكن له صلابة ظهري
الأب. والسخونة التي تضرب المنطقة كلها هي
المناخ الذي يحتمل به في وهدته.
أنا الدم الذي ألغى كل شيء بعمق، فهو غذاءه الذي
يسرقه في الرابعة فجراً، لأنه لايعترف بالبسبوسة
ولايقدر البيض.

ستنام قافية على ساقيك. وتشير في حلم
الرب: تعال يا شجن الهوى، فارث في شجن
الهوى: ليكن. ستقول: ما تعطى لمبتلى؟
وأجيبه: أياك. ياليتك لن كفيك. لمشيئة
في رفقي على، شيئة في رفقي عليك.

الدواوين مليئة بشعر الفراق. وعبد الحليم حافظ
لم يترك معنى في الفراق إلا أتى عليه، حتى
الشبابيون المزعجون تحدثوا عن الوداع في
منتصف الطريق، فما الذي يستطيع أن يضيفه
الإنسان المعاصر إذا أراد أن يجسد الفراق

بصورة تخلو من تكرار الآخرين؟
سيكون عليه أن يهرب من سائلة كل شيء،
بقضاء، والخريف الذى يسقط أوراقه على
الصمت، إضافة إلى نفسه: يا أيها الليل
الطويل ألا انجل.
إنه يتوقف عليه ابتكار فراقه: كأن يسب
هربة العمال باعتباره أحد أشكال الفراق في
تاريخنا الحديث. محاولاً أن يقارن بين القسوة
والضعف كنوع من إقصاء التراجيديا عن
الحديث.
عندئذ سيسطع المازق: حين يستبطن الذات،
سيجد أن لحظة عابدة وكمال عبد الجواد هي
التي رسمت فراقاته السابقة، بحيث يفدو
كاذباً إذا قال للفتاة التي وضعت فيونكة
على قطعها الداخلية: لن أستطيع احتمال
ريبة الطلائع، فهو أنشد سيكون غارقاً
في النهر المشهور: لا تدعني هيبى.

ماذا يفعل المواطنُ المجدّد؟ ربما كان عليه أن
يستسلمَ لسلطانِ الفراق، مداريًا عجزه بالإشارة
إلى التناقض المقصود بين النصّ والشخص.
ستُخدمه عندئذ فكرة سوت المؤلف ١ إذا رأى المحبين
يفترقون أمامه بسبب السياسيين الذين
فشلوا في النظافة، مافوزين بجاذبيةِ الدواع.

في ذاته، صار بمقدوره أن يحسّن وضعه السيئ،
باستدعاءِ الجمرِ التي تشعل بين فخذَيْ سيدته،
كلما اتفقا على أن يكون الثركُ مميّزًا، نغبةً أن
يليق بعاشقين يحترمان تَلَبّد النفس.

لأصابعها لا للحب، للألوية التي تاقبتْ شمسين
تحت السّوتيان لالقوةِ الأفندة، للكوابيسِ
التي يظهر فيها الأبا، حيارين والأهبا، غونة،
لسيادة التراث على فصل القدم؛ هذه الشهوة التي
اسفها الأيام.

إننا بصدد هذه الرواية الساحرة لإبراهيم عبدالمجيد أمام ملحمة جديدة لا تقل روعة عن ملحمة «الحرب والسلام» لتولستوى، ملحمة يُصور فيها فترة حرجة من تاريخ الإسكندرية، وهي فترة الأزمة والقلق والدمار التي يمر بها الشعب المصرى فى الإسكندرية خلال الحرب العالمية الثانية، خاصة فيما تقترب أحداثها الفاجعة من المدينة وتأخذ هذه فى الاصطدام بفاراتها المدمرة ويأخذ شعبها فى المعاناة من الإطعام الدائم لمدة ثلاث سنوات ومن نقص المواد الغذائية وضرورات الحياة اليومية.

إن اللوحة التاريخية، التي يقدمها لنا الكاتب، تبرز لنا الإسكندرية فى صورتها الأبدية التي كرسها تاريخها العريق منذ تسميتها، مدينة اللؤلؤ والصفى والمعرفة والحب حيث يمتزج الواقع بالأسطورة وتلتهم الحياة اليومية بالأحلام ويتجاور الأسى والحاضر وتعاقد الفضيلة والزينة فى سماحة وسر يتجاوزان كل حقد وضغينة؛ مدينة التآلف والتآخي الدينى والوطنى اللذين يُعبر عنهما فى بساطة وعفوية لا حدود لهما بطلا الرواية الرئيسيان «مجد الدين» و«دميان».

وتقوم بنية الرواية على ضريبتين من التوازن: توازن داخلى بين الحياة الصعبة الموهلة فى تقاليد العتيدة وموروثاتها البالغة التخلف فى القرية المصرية، حيث تسود عادات الشر والانتقام وتسلط الأعيان والأسر الثرية ويمثل السلطة المحلية وعلى رأسهم العمدة وأعوانه وكذلك الجهل والخرافات، وبين حياة المدينة التي تمثل حلم التجاسة وأمل الخلاص من شظف العيش وأغلال الظلم واستبداد الأقوياء؛ وتوازن خارجى بين

مع رواية

الأحد عشر فى الإسكندرية

الصحراء الشهير والقائد «الأسطورة» «روميل» تنتهى بعد أن ينجز الكاتب لوحته الشاملة الرائعة التى تصور وتقص علينا أمجاد شعب الإسكندرية الكادح بأثرأحه وأفراحه: وهى لوحة تنتهى، بالرغم من الأحوال التى راها هذا الشعب، وعن التضحيات الجسام التى قدمها والتى يُتوجها «مشهد» استشهد «دميان» المهيوب وإصابة «مجد الدين» الدامية، رمزى التحالف الوطنى المقدس، بعوبة الحياة والأفراح إلى ربوع المدينة الخالدة. ولعل هذه النهاية المتفائلة تؤكد الطابع الملحمى لهذه الرواية، التى هى رواية أمجاد ومحبة وتضامن وقداء أكثر منها رواية كوارث وفواجع ودماء.

المكان بين الواقع والخيال :

تقسوم هذه الرواية، وذلك من منطلق المنظور السينماتوغرافى الذى يولع به الكاتب ولعا كبيرا، على العرض المتزامن لثلاثة أماكن أو مشاهد رئيسية : العالم، والقرية، والمدينة. إلا أن علاقة التوازن بين الأماكن الثلاثة لا تخضع لنظام «السيمترية، الكامل، أى لا تقوم على الاتساق التام: ومن ثم فهى لا تعوق التداخل فيما بينها، وذلك من خلال عمليات من التضفير العجيب الذى غالبا ما يجمع بين المتناقضات، وهو ما يولد الإحساس بالمفارقات المذهلة التى تقوم عليها أساسا الحكمة الشعبية، هذه الحكمة التى لا تبحث عن منطق للأشياء وإنما، على العكس، تؤكد التعارضات الظاهرة بين الواقع والوهم أو الخيال لأنها ترى فيها علامات أو إشارات إلى أشياء غير منظورة تشكل، فى نظرنا، عالمها الغيبى أو السحرى، ولكنها من المنظور الشعبى الخالص تشكل جزءا لا يتجزأ من الواقع نفسه (خير مثال على ذلك الإيمان بالشخص «المسوس» أو الخارق على شاكلة

الوجه الآخر المأسوى للمدينة القابعة، إبان تلك الحقبة، تحت نير الاحتلال وقوانينه الفاشحة المفروضة على البلاد وبين العالم الخارجى وقد اندلعت فيه نيران حرب ضروس فالتهمت البلدان الصغيرة ووزعت الخراب والدمار بين القوى الكبرى: الأمر الذى انعكس على الواقع الداخلى بين مؤيد ومعارض لدولة الاحتلال وحلفائها وبين متعاطف مع المانيا النازية وانتصاراتها على الإنجليز وحلفائهم من غير إدراك حقيقى لأبعاد الصراع العالى وغاياته ورمائه البعيدة. أضف إلى ذلك أن انعكاس الأحداث العالمية على الواقع الداخلى لمصر يبرز من خلال صورتين متوازيتين وإن غلب عليهما التعارض : من خلال الموقف الرسمى الذى تشكله الحكومة المصرية المتضامنة مع إنجلترا وحلفائها، ومن خلال الموقف الشعبى الذى كان أقرب، فى تلك الحقبة، إلى التامل العميق وأحيانا أخرى إلى الاستهزاء بجمود الاحتلال (وهذا ما كان يفعله «حميدو» ماسح الأذنبة الثائر) ولكن كل ذلك من غير شماعة، على عادة الشعب المصرى، الذى يقبل الأمور حلوما ومرها عن طيب خاطر. ولعل سماحة الشعب المصرى تبرز بجلاء من خلال رؤيته لآلاف الأسرى الإيطاليين الذين كان يشاهدهم أثناء مرورهم بالإسكندرية فيرى لحالهم ويشفق عليهم بالرغم من أن معظم الفارات التى كانت تُشنْ على المدينة كان يقوم بها الإيطاليون القادمون من القواعد المجاورة فى ليبيا: وربما يرجع ذلك إلى معرفته الحميمة بالإيطاليين الذين كان لهم وجود كثيف بأحياء المدينة أسوة باليونان أو أقل بعض الشيء.

وتنتهى أحداث الرواية بانتهاء مأساة الحرب خاصة بعد هزيمة الفيلق الأفريقى الألمانى الذى يقوده ثعلب

الأحداث وتداخلها، لا يشكل بالنسبة للمدينة إلا خلفية تفسر لنا الأحداث المحلية وتضع أبنينا أحيانا على مدى الغفلة «للذيذة» التي كنا نعيش فيها خلال تلك الفترة إذ بينما كانت عملية تهجير اليهود وتوطينهم في أرض فلسطين جارية على قدم وساق وبينما كان مصير العالم يتحدد بين يوم وإيلة كنا مشغولين بـ «حرب العوالم» وكثير من الترهات التي تشكل نسيج الحياة اليومية.

أما القرية فتبرز هنا في مظاهرها السلبية: فهي مسرح لمصادات الشر والانتقام والصراع بين الأسر (الخلايلة والطالبة) وتسلط أصحاب المناصب وأعيان الريف. لا جرم، من ثم، أن يؤدي استبداد العمدة إلى طرد عائلة «مجد الدين» والاستيلاء على أرضه. إلا أن ما يخفف من قسامة هذا الواقع ويعد من مرارة الخسف الذي يعاني منه مستضعفو القرية هو تفجر لينبوع القصص الأسطورية والحكايات الخيالية التي يلجأ إلى فضائها المطلق عالم القيم والمثل الإنسانية السامية كالحب والجمال والفداء والبطولة. وهل قصة «البهى»، بما تحمله اسما ومضمونا، إلا دليلا رائعا على هذا الملاذ الخيالي الذي يأتى إليه أصحاب النفوس الطاهرة المتعطشة إلى الحب والمدالة ودفعة الانطلاق والتخلص من كل قيد؟ يأتى من هو البهى؟ أم أمير الفواية والضلال، أم ملاك الإغراء والهلاك المبعوث لابتلاء البشر؟ أو أنه، وهذا ما أميل إليه، شخصية «ديونيزية» تمثل سكرة أو نشوة الحب الطبيعي الجياش الذي يدمر أمامه كل ما أقامه المجتمع من حواجز وقيد وتقاليد حماية للأوضاع الاجتماعية والأسرية المتوارثة والمستتبعة؛ وذلك حتى يتخضع الإنسان ويتحقق ذاته، وهو الطريق الذي يؤدي حتما إلى الجنون (البهية) وإلى الموت

«البهى». أضف إلى ذلك أن الاتساق بين الأماكن، وإن كان ميذا الاتساق يوحي به المعمار الكلاسيكي لهذه الرواية. لا يتم بطريقة متكاملة نظراً لدخول عنصر الخيال، بواسطة عمل الذاكرة المرتدة (analepses) من جهة، وبواسطة الإسقاطات والاستباقات (prolepses) التي تُعيط بها الأحلام والرغبات عالم المستقبل المرجو من جهة أخرى، طرفا أساسيا في تشكيل الفضاء الزمكاني للرواية.

ومع ذلك، فهذا لا يمنع من كون المكان يهتل مركز الصدارة في هذه الرواية، وذلك لأن تقنية «الكاميرا المتجولة» التي يطبقها الكاتب العاشق للحن السابغ، تضغط الزمن إلى أبسط عناصره ومظاهره المعبرة: مثل الدورة البطيئة والمتكررة للفصول مع تركيز خاص على فصلى الشتاء والصيف، والعودة الدورية للأعياد ومواسم الصوم والعبادة (رمضان، فترات الصوم عند المسيحيين، عيد مارى جرجس، المواسم الدينية الإسلامية، احتفالات رأس السنة)، الأمر الذي يتطابق مع الزمن المقدس عند «مرسيا إيلاد»، وأخيراً ظاهرة الإشارة الخارجية البحتة للأحداث التاريخية الجارية. ومن ثم يتحول الزمن والتاريخ إلى مسجرد نوابغ إيضاحية للمكان إذ لا وجود لهما على مستوى الوعي الداخلي للشخصيات بما يحيط بها، وذلك بقدر ما تمثل الشخصيات، التي تقع عليها في الرواية، شخصيات شعبية وملحمية تتسم بالبساطة والثبات النسبي للطباع.

إن الاتساق، كما قلنا، لا يحكم الأمكنة الرئيسية التي يتعرض لها الروائي. فالعالم الخارجي، بالرغم من زخم

المسوى والقداء الدامى (مقتل البهي نفسه) دافعاً عن الشرف والكرامة ورفضاً لظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

بين دموية العالم الخارجى ودموية القرية المتخلفة تظهر لنا المدينة فى صورة الجنة الموعودة أو أرض الأحلام بعد «سفر الخروج» من القرية الظالمة. فالمدينة هى المكان الأمثل لتحقيق الوئام بين البشر والتعايش بين الملل والنحل وذلك فى أقصى الظروف ضراوة : ظروف الحرب وما يصاحبها من بطالة ومعاناة وتضحيات فى المكل والملبس والأرواح. ولعل مغزى ذلك واضح، فالأزمة الحقيقية تبرز جوهر الإنسان وتدفعه إلى تجاوز كل الموروثات الزائفة التى تؤدى إلى اغتراب العلاقات البشرية فى صورة صراع طبقي أو طائفي وعداوات دينية مشبعة بإسقاطات نفسية وإجباطات اجتماعية بالغة التشابك والتعقيد، بل والخطورة لتدخلها مع معتقدات وهمية تتخذ، فى الأغلب، صورة الأوضاع الطبيعية (العداوة الدينية، فنن الآخر أو خبث المتاصل .. إلخ). إن اكتشاف الإنسان لجوهره يحقق له تجاوز الموروث المشيع بالكرامية والقائم على الجهل المتبادل بين الأنا والآخر، ولا يتم له ذلك إلا بالتعرف على الآخر، ثم معاشرته ومصاحبته وأخيراً محبته وذلك بقدر ما تكون المحبة هى أساس المعرفة الحقة. ولعل أروع مثال على ذلك علاقة «دميان» بـ «مجد الدين» فهى علاقة إنسانية، فى المقام الأول، علاقة تتحول من التكاف العفوى خلال أزمة البطالة إلى التقارب التدريجي ثم التفاهم المتبادل والصحة العميقة التى تتجاوز كل ما قد يبدو من اختلاف جذرى أو غير جذرى فى العقائد ومبادئ الإيمان. والمثال الآخر البالغ السذاجة والشفافية هو تفجر طاقات المحبة

والنقاء والخير فى قلب الفلاحة البسيطة «زهرة» زوجة «مجد الدين» :

«قالت كاميليا وهى تكاد تقلض من السعادة :

« رايحين القداس يا زهرة، الصلاة يعنى، نسيح ونهل ونقابل اصحابنا.

دهشت زهرة من كلام كاميليا الذى لم تفهمه، لكن لابد أنه امر حقيقى وجميل، لأن الأم ابتسمت كوردة وإيفون أيضاً. ولا تعرف زهرة كيف وانما هذا الإحساس المفاجئ بالرغبة فى الذهاب معهم إلى البير، لكن شحب وجهها للحظة من الفكرة العجيبة فصاغتهم مرة ثانية» (الرواية، ص ١٢٢)

ومما يدل أيضاً على هذا التقارب العفوى والتفانى بين بنى البشر وزوال كل الخلافات والاختلافات العقائدية، التى ولدتها صراعات الحياة والتكالب على المعاش، هذا التزاوج البديع - خلال إحدى الفترات الدموية - بين الانبهاالات والدعوات الإسلامية والمسيحية :

«هتف ديمتري. كان مجد الدين جوار النافذة ففتحه وبان الليل امامهم مثل نهار ابيض، وبان امامهم نهار احمر، وبان مثل نهر من الدخان الأزرق، صفحة السماء تشتعل شمالا، وسكان الصف المقابل من المباني يصرخون وهم يرون الدخان، ومجد الدين وديمتري والنساء يرون

تقدم لنا أروع وأجمل نموذج للصدافة التلقائية والتضامن الشعبي الفطري اللذين يمثلان الطبيعة السمحة والطيبة المتأصلة للشعب المصري. ولعل هذا التضامن يبرز، بصورة أوضح، في مدينة الإسكندرية التي شهدت الكفاح المشترك للطائفتين المسيحية والإسلامية ضد الاحتلال ونبذت كل بذور التعصب وردود الفعل العمياء وربما أيضا لما تتغله من تراث «كوزموبوليتي» مفتوح على العالم إذ أنها المدينة التي تعايشت فيها كل الملل والأجناس عبر العصور.

يقول إدوار الخراط :

«إن هذه التعددية التي تلقى ثناءً عظيماً، بل هي مطمح مرموق حتى اليوم، ملمح دائم للمدينة. وقد امتدت سكان الإسكندرية بنوع من الأمان النفسي، ذلك أن الاعتراف بـ «الأخر» كان القاعدة في هذه المدينة، سواء كان «الأخر» دينياً أو لغوياً أو عرقياً، وهو شرط لا غنى عنه لازدهار الثقافة».

(إدوار الخراط: انشودة للكثافة، ص ٢١٢)

إلا أن طرح قضية التسامح الديني والتعايش بين مختلف الأجناس والطبقات ليس من المشكلات التي يعرضها الكاتب في إطار نظري أو أيديولوجي بحت، بل إن أجمل ما يتوصل إليه الروائي هو قدرته الفنية الرائعة على تبليغ رسالته الفكرية من خلال أحداث الرواية نفسها ومن خلال شخصياتها التي تتحرك في عفوية أو استقلالية تامة عن إرادة الكاتب، وإن كان الصوت

الضوء القادم من الشمال مشتعلاً جنوباً في السماء كسيف أبيض محارب سماوي. «نيس، والقرآن الحكيم، إنك لمن المرسلين، على صراط مستقيم، تنزيل العزيز الرحيم. لتنتذر قوما ما أنذر أبائهم فهم غافلون، لقد حق القول على أكثرهم فهم لا يؤمنون. إنا جعلنا في أعناقهم أغلالاً فهي إلى الأذنقان فهم مقمحون، وجعلنا من بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً فلماغشيناهم فهم لا يبصرون.

صدق الله العظيم

«... وبنت زهرة تردد خلفه وصوته يعلو، والست مريم تردد «نعم، نسالك ياالله الأب ضابط الكل لا تدخلنا في تجربة لكن نجنا من الشرير، وديمترى يردد معها «نعم نسالك ايها الرب إلها لا تدخل احدا منا في تجربة. هذه التي لا نستطيع ايها الرب أن نحملها من أجل ضعفنا، بل اعطنا أن نخرج من التجربة ايضاً، لكي نستطيع أن نطغى جميع السهام المقتدة ناراُ التي للإبليس.»

(الرواية ص ١٥٥)

إن بساطة الشخصية الشعبية وسداجتها الفطرية تجعلنا نرى فيها نموذجاً للشفافية والسطحية البعيدة عن أغوار العقد النفسية وظلمات الأحقاد والضغائن. وليس من شك في أن شخصية كل من «دميان» و «مجد الدين»

ولعل تدفق الحياة فى الإسكندرية لا يقف عند حدود الشخصيات فقط مهما عظم شأنها أو قل على مستوى الأحداث الروائية، إذ أن هذا التدفق غالباً ما يتجاوزها ليؤكد شخصية المدينة وكيانها الفريد والمتميز. ويتأكد هذا الكيان من خلال عبق أحيائها الشعبية الخاص : كرموز وغيط العنب وضفاف ترعة المحمودية واللبنان والقطارين والأنفوشى وكرم الشقافة وكرم الدكة ومنطقة عامود السورائى؛ ومن خلال تميز فصلئ الشتاء والصيف بها. فالشتاء السكندري، الذى ظهر متميزاً فى «بيت العباسيين» من قبل، له مذاقه الخاص من أكل «المارون جلاسيه» إلى عيد الفطاس ومن التلوات إلى الأمثال الدارجة التى تربط بين درجات البرودة وقوة الرياح وبين الشهر القبطية، ومن انهيار الأمطار إلى غسل المدينة، ومن ارتباطه بعيد رأس السنة إلى عادة إلقاء الزجاجات الفارغة والأطباق القديمة فى الشوارع والسهر فى ملاهى المدينة ذات الأسماء العالمية البراقة : «المونسنيور»، «الإكسلسيور»، «الميرامار»، «الويندسور» و«الكيت كات» وغيرها. أما الصيف، فهو فصل المتعة والانطلاق إلى الشواطئ الساحرة حيث يطيب الاستحمام والاستجمام وحيث تبرز الشمس الذهبية فتنة الأجسام الخمرية العارية وتلهب نيران الشهوات الكامنة.

وترتبط الإسكندرية كذلك بظهور السينما وإنهار أهل المدينة بهذا الفن الساحر، خاصة وأن الدعوة إلى مشاهدة الأفلام تأخذ، فى الأحياء الشعبية، طابع الزفة والإعلان الصاخب الذى يصاحبه قرع الطبول والموسيقى ورقص البهلوان. وغالباً ما يؤدى هذا الفن وما يعرضه من أفلام العشق والغرام إلى انفتاح الأسر واشتعال خيال الشباب المتعطش إلى الحب والتحرر من القيود

الأخلاقى لا يغيب تماماً عن الرواية، ولكنه يأتى إلينا عادة إما فى صورة مثالية مفردة تتمر جو الرواية بنورانياتها وإما على لسان الفائن حافظاً على البنية الحوارية المفتوحة التى تقوم عليها رواية التضامن بين الأنا والآخر برواية الوحدة والاندماج مع الحفاظ على التفرد والاختلاف :

«وتصادف أن جاء عيد الفطاس مع أول السنة الهجرية ولاحظ أحد قراء الصحف أنه كثيراً ما تأتي الأعياد الإسلامية مع الأعياد المسيحية هذه الأيام أو تقترب منها فرد عليه قارئ آخر بأن ذلك لا يحدث إلا كل عدة أجيال وأن هذا الجيل أسعد حظاً من غيره بسبب هذه البركة الإلهية،

(الرواية، ص ٣٣٥)

وإذا كانت قضية التآلف بين العقيدتين الرئيسيتين فى مصر التى لا تطرح وجودها هنا باسم ضرورات الوحدة الوطنية فمضرب، وإنما فى الأساس باسم إنسانية الإنسان وثقافته الطبيعى والتقالئى على أخيه الإنسان، تبدو واضحة وشبه منهجية على مستوى بطل الرواية الرئيسيين : «مجد الدين» و«دميان»، إلا أنها تبدو لى أكثر التحاماً بتسيج الحياة وتفجر طاقات الحب الهائلة الكامنة فى قلب الوجود البشرى من خلال قصة حب «رشدى» و«كاميليا»، صنوى «لبلى والمجنون» أو «روميو وجولييت»، وقصة تعلق - لم لا - «دميان» بالبدوية الصغيرة «بريكة» .

الأخلاقية الصارمة. ولعل تفتح «كاميليا» المبكر للحب يرجع إلى تأثير السينما وبورها في إطلاق المواطن وإزالة الحواجز أمام خروج العائلات والتقاء الشباب من الجنسين.

إلا أن وجه المدينة، الذي بدا لنا في الجزء الأول من الرواية مشرقاً خاصاً بالصور البديعة والألوان المزركشة والزاهية ربما لارتباطه بظاهرة الاكتشاف والانبهار التي تصاحب تجوال «زهرة» أو «مجد الدين» لأول مرة بشوارع المدينة وأحيائها، لا يحتفظ بكل نصاعته طوال الوقت إذ سرعان ما تبرز التشوهات الملزمة لحياة المدن في العالم الثالث، وتقصدها التجاوزات التي تقوم بها الفئات الشعبية عن جهل وتعود مرذول كالتبول أو التجيز في الطرقات أو الخرائب وكظاهرة الدعارة التي يملئها الفقر وتغلق الجنود على المدينة وعادة التخلص من الأطفال غير الشرعيين ومن جثث الفتيات المتورطات في حوادث الشرف في ترعة الحمودية، وكذلك الانحلال الأخلاقي والاتجار في الاعراض حتى من قبل الأقارب أو الأزواج (قصة «لولا» وعقابها الرمزي بفقدان ساقها في إحدى الفارات).

وليس من شك في أن هذا الوجه القبيح يظهر في انكر صورته وأبشعها خلال الحرب، إذ بجانب الفسق والدعارة تنتشر السوق السوداء وحركة الإثراء السريع عن طريق المضاربة في البورصة والاتجار في مستلزمات المعسكرات الإنجليزية أو السلو عليها أحياناً، والكسب المشبوه في يانصيب مستشفى الموساة إذ لاحظ الناس أن معظم الفائزين يحملون أسماء من أصل تركي (عفت،

طلعت، دولت)، هذا بالإضافة إلى الحياة المزبوجة التي كان يحيشها الملك مصلياً بجامع الموسى أبي العباس نهراً ولاهياً في قصوره الفاخرة ليلاً.

ولكن كعادة الكاتب المغربي بإقامة التوازيات والتقابلات المعبرة ويتصغير الواقع بالخيال، فإنه سرعان ما ينقلنا من هذه اللوحة القاتمة إلى عالم الأحلام، والخوارق. من ثم، نرى صورة المدينة كما رسمها الخيال الشعبي فيما تروي «أم حميدو» - «زهرة» القروية السانحة. وهكذا نعلم أن مؤسس الإسكندرية كان رجلاً مجنوناً قام بملء المدينة، إثر تشييدها، بمصانع الخمر؛ ومن ذلك اليوم لا يكف أهلها عن الرقص والغناء، ولعل في هذا الاعتقاد إشارة إلى احتفالات «ديونيزوس» أو «باخوس» التي كانت تمارسها الإسكندرية في العصر البطلمي وقبل دخول المسيحية إليها. كما يدور الخيال الشعبي أيضاً حول «جبل ناعسة» وحول الكتوز المدفونة التي تعبر عن حلم الإثراء الملازم للمجتمعات القديمة والمجتمعات السانحة. وليس من شك في أن هذا التوازي بين الواقع والحلم يعمل على بث الثقة في النفوس وإعادة الطمأنينة إليها، وهذا ما يؤكد الكاتب نفسه بقوله :

**«هكذا دخلت زهرة الصلالم المسحور
لمدينة الإسكندرية بعد أن شاهدها
البحر والحيادين الكبيرة مع الست مريم من
قبل، حكايات أم حميدو أعطت المدينة التي
تخلو من أهلها الآن روحاً دافئة في شتاء
يبدو قارصاً»**

(الرواية، ص ٢١٤)

فن الوصف :

من الواقع المحكم إلى الخيال الجامح.

يعني الكاتب في هذه الرواية، كما لم يكن من قبل إلى هذه الدرجة، بالوصف التفصيلي البالغ الدقة على الطريقة الواقعية التي تذكرني بما يصاحبها من لمسات جمالية وإيقاعية بن «فلوبيير» في الوصف، إذ نحن هنا أمام عالم يجمع بين مباشرة الواقع وصفه وبين جمالية اللوحة التي تضيء على الواقع منظورها الخاص، والتي لا تخلو أحيانا من رصد المفارقات القائمة على إبراز بعض الأوضاع الهزلية أو المضحكة. ولعل هذه التقنية تبرز بوضوح في اهتمام الكاتب الكبير بتقديم منشآت السكك الحديدية وكل ما يتصل بها من تركيب الفلنكات ووضع القضبان وطبيعة عمل المستخدمين بها وزعيمهم، بل وما يصاحب أعمال تركيب القضبان من أناشيد جماعية، وهو الأمر الذي يضيء على العمل اليدوي للشاق طابعا ملحميا واضحا؛ خاصة وأن العمل المضني لا يبرز للعمال البسطاء في صورة ابتزاز للمجهود وإنما كقبح محترم على الإنسان أن يقبله راضيا ومن غير سخط أو تبرم، ولعل ذلك ما يعطى الانطباع، بالنسبة للعمال، بوقوف الزمان ولباقته وغياب الوعي بكل أبعاد الصراع الاجتماعي على الرغم من أن زمان الرواية (ثلاث سنوات) تحدده حقيقة الحرب العالمية الثانية التي سوف تحدث تحولات هائلة في تركيبة المجتمع المصري. ولعل هذا الإحساس بتوقف الزمن هو الذي يولد انطباعنا بطغيان المكان الذي يكاد يسيطر سيطرة شبيهة كاملة على قضاء الرواية التي تبدل لنا وكأنها رحلة أو عملية تجوال لكاميرا تجوب بنا أرجاء الإسكندرية.

وتتدرج مختلف أحيائها الشعبية ملقبة الأضواء على منشآتها العامة ومحلاتها المشهورة وملاهيها الذائعة الصيت بفضل أسمائها الأجنبية الأخاذة، ومركزة لقطاتها على نماذج مختارة من شرائع سكانها. ومن الواضح أن هذه التقنية الوصفية، التي تعطينا رؤية علوية (بانوراما) شبه آنية للمدينة، جد ملائمة لتقنية التصوير السينمائي الذي يفتن الكاتب، كما فتن كتاب الرواية الأمريكية وتلاميذهم رواد الرواية الجديدة في فرنسا.

وفن الوصف لا يقوم فقط على الانطباعات الكيفية أو الذاتية، وإنما يقوم أيضا على التعدادات والبيانات الإحصائية الدقيقة والتقارير الصحفية اللازمة لفهم الأبعاد التاريخية والاجتماعية لحياة شعب الإسكندرية الكارح. على هذا النحو نعلم أن أعمال السخرة التي تمت بفضلها عملية حفر ترعة المحمودية قد أدت إلى وفاة أكثر من مائتي ألف ضحية، وأن عدد سكان الإسكندرية قد وصل عام ١٨١٦، بفضل رجوع حركة السفن والتجارة إليها في عهد محمد علي ويعد طول ركود إربان الحكم العربي، ستين ألف نسمة بينما كان هذا العدد لا يتجاوز عام ١٧٩٨، وفقا لتعداد الحملة، ثمانية آلاف نسمة (عبد العظيم رمضان: تاريخ الإسكندرية في العصر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٢٧).

ولا تقتصر عملية سرد المعلومات التاريخية والجغرافية على قلب المدينة، وإنما تنتقل مع نقل عمل فارسي الرواية «مجد الدين» و«دميان» إلى الغرب فنكاد نقع على فصل كامل يحدثنا فيه الكاتب عن الساحل من الإسكندرية إلى السلوم وعن كنج مريوط وماريا والعامرية وبرج العرب والحصام، وثاك هذه الدولة المصرية

القديمة إلى العصر الحديث مروراً بالعصر الإسلامي والفاطمي. ومن الطريف حقاً أن هذا السرد لا يبدو في صورة حشو وإنما يدخل في نسج الرواية بطريقة تلقائية ومثيرة. ولعل أبلغ مثال على ذلك الجمع بين الخير التاريخي والأسطورة وفقاً لطريقة المؤرخين القدماء والمؤرخين العرب خلال العصور الوسطى، وتوافقاً أيضاً مع الرؤية الشعبية للوجود التي لا تميز بين الواقع والخرافة. (أسطورة عبدالرحمن أبو بطيخة).

وكما قلنا، من قبل يصعد الوصف : إن الكاتب يزاوج بين الوجه الجميل والوجه القبيح للمدينة - تماماً كما كان يفعل الكتاب السرياليون في وصفهم لمعشوقتهم «باريس»، ويوجه خاص «بريشون» - ولعل القبيح يتجسد، بالإضافة إلى ما سبق الإشارة إليه من سلبيات، في وصف ترعة المحمودية التي تعد صباحاً رمزاً للنشاط والحياة وليلاً مأوى للمصوص والمهربين وعمليات القتل والتفلس من جثث الفتيات والنساء المتورطات في قضايا خاصة بالشرف. ولكن الجانب الجميل يبرز، من غير شك، في صورة أفضل، صورة الرومانسية الحالية التي تمثلها قصة حب الشباب الأديب والعاشق المرهف الحس، الغريب الأطوار «رشدى» والتلميذة الفاترة «كاميليا» التي تنفعا أنوثتها المتفجرة وتمطشها الفطري إلى الارتواء من ينبوع الحب الكوني إلى أحضانها. وغالباً ما يدور ذلك في إطار الطبيعة الزاهرة والمقول الخضراء التي تبدو وكأنها متواطئة مع إله الحب والعشق «إيروس»، ويجوار المحمودية نفسها التي تحولت، وكأن عصا جنية قد خسريتها، إلى مشهد رعوى خارق يلقي فيه العاشق الشاب باقات من الشعر الفرنسي والإنجليزي الرومانسي بعد أن يقوم بترجمته إلى كلام

عربي ينساب رقة وعذوبة إلى أعماق أعماق وجدان محبوبته المقيمة والولعانة: هذه المحبوبة التي تبدو له - وهو الشاب الفقير المحروم - في صورة إشراقية وحسية سواء بسواء، صورة الخلق البديع المصنوع الذي يفجر الرغبة العارمة في الذوبان والاندماج في عالم «إيروس» المتشبع برداء الصوفية الوامعة التي تنقلنا من الوجد المحسود بالجسد إلى وجد الوجد الذي يدفع برغبة الإحصاد بالآخر إلى سماء المطلق واللانهائية، هناك حيث تتحقق وحدة الوجود وتقني الكائنات في الكل المتوحد فيتم لها غاية ما تصبو إليه القلوب المدللة بالعشق وهي الموت حبا.

ولعل قمة النشوة في هذا التلاقي بين الأحبة وجمال الطبيعة تبلغ ذراها حينما ينطلق بسطاء الناس من فلاحين وملأحين متأززين مع العشاق بالمدح بالأغاني والمواويل الشعبية التي ترتفع بنا إلى أعلى درجة من التوهج الغنائي الذي يتجاوب من خلاله وجدان العاشقين المتناح مع جمال الطبيعة الخارجية المتألفة بكونها الزاهية والصاحبة بانفاسها والحنانة التي تتزلفها في انساق بديع أصوات الطيور والرياح والأشجار والمياه الجارية وغناء الشاادين تعاطفاً مع الأحبة والمحدثين، في الوقت نفسه، من مخبة انفعال القلب وتسيان المحاذير الدينية والاجتماعية.

وهذا ما يحدث فعلاً، فإن هذه العاطفة الرقيقة الحلوة، متملأاً يتم في قصة «ليلي والمجنون»، لا يكتب لها التناجح على أرض الواقع إذ سرعان ما تنتصر الأعراف القاسية وقوانين العادات والتقاليد الصارمة على دفعات القلب الطاهر وجيشان العشق والغرام نظراً

وليس من شك في أن قصة «كاميليا» و«رشدى» العاشقين الرومانسيين الخارقين تضفي، مع قصة «البيهي»، هالة شاعرية رائعة على وقائع الحياة العادية وعلى أحداثها التي تنجح إلى المساة، خاصة خلال هذه الفترة المكتظة - بالتحويلات السريعة والحاشدة بكل صنوف الدمار والخراب - إنها قصة الحب السامى والشعر المتوهج والجمال والبهاء، وصفاء الروح وطهارة النفس، أى قصة المحبة الإنسانية الفطرية التي لا يمتثلها «رشدى» و«كاميليا» فحسب، وإنما أيضا «مجد الدين» و«زهرة» و«دميان». ومن ثم، فهى طائفة نور تشع كبصيص من الأمل في قلب الحطام البشرى.

السرد والرؤية الفنية والأسلوب :

يتم تصوير الأحداث، فى الأغلب، من الخارج، وكأنما الكاتب مصور سينمائى يقدم لنا رؤية شمولية أو تصويرا «بانوراميا» لمشاهد متعددة من شرق وشمال الإسكندرية قبل أن ينتقل بنا، فى الجزء الأخير من الرواية، إلى الغرب. كما يقدم الكاتب تسجيلا واقعا دقيقا لكل أحداث الرواية سواء منها الأفعال أو ردود الأفعال التي تفترض تقييم الشخصية لما تقوم به من أعمال، وغالبا ما يكون تبرير الشخصيات لسلوكها وفعالها على مستوى بساطتها وسذاجتها الفطرية، وهو ما يضيف على الشخصيات الرئيسية مثل «مجد الدين» و«زهرة» و«دميان» هذا الجو المحبب من الاندهاش الذي لا يتقلع أمام اكتشافاتهم المتجددة للعالم المحيط بهم. ولعل أجمل تعبير عن هذه الدهشة البسيطة الجميلة هو اكتشاف «زهرة» القرية لمعالم مدينة الإسكندرية من أسواق عامرة ومحلات باهرة وغرائب الأشخاص الذين

لما يمثله الحب من قوة ثورية عامرة تخلخل الواقع الاجتماعى وتطلق عقال الإنسانية فتحررها من كل القيود التي فرضتها عليه الظروف الموضوعية سواء أكانت هذه الظروف فوارق طبقية واقتصادية أو اختلافات دينية وعقائدية فقدت جوهرها الروحاني فأصبحت عقبة أمام انعتاق المشاعر الإنسانية السامية بدلاً من أن تكون عامل وفاق وتقارب وتآلف ومحبة بين بنى البشر.

وتبلغ هذه القصة الرومانسية نروتها حينما يفرق الأمل بين العاشقين فتجبر «كاميليا» على دخول الدير، ويهيم «رشدى» بحثا عنها ومتحدداً فى سلوكه الغريب، رويدا رويدا بشخصية الجنون :

«كان رشدى لا يزال يمشى ضد اتجاه النهر يأكل ما تطوله يده من غيطان الخضر : باننجان او طماطم او غيرها ... صار معروفا ان هناك شابا مجنوناً يمشى عكس اتجاه النيل وكلما رأى جثة فى النهر .. نادى اهل القرية»

(الرواية - ص ٢٥٧)

غير أن كاميليا لم تمت عكس توقعاتنا، وإنما تحولت إلى قديسة متسامية يجلبها المحدود لرشدى إلى حب البشرية جمعاء، وكذلك طهرت تجرية العذاب والآلام روح «رشدى» وتسامت به إلى مرتبة رسول أو صاحب رسالة ذات دلالة دغفوسية، أو عرفانية عميقة الأغوار إذ أن تطهير روح «رشدى» لا يتم له إلا عبر «الأم المعروفة المسكورة»، هذه الآلام التي تحول الإنسان إلى حب إلهي خالك تلتقي فيه بركة الرب بحب الناس جميعا وخاصة المستضعفين منهم واليواسا.

**الهواء فينزاح على الجانبين جداران
ألمسان أبيضان زجاجيان، تتقاطر فوقهما
حببات المطر الثلجية اللؤلؤية، يصوع
ببيضاء ودم أبيض والدم، وهو يمشى وقد
طار الهواء من الفراغ»**

(الرواية، ص ٧٥-٧٦)

إن المبالغة في السرد الواقعي والتسجيل المفضل
للأحداث قد يضفي نوعاً من الجدية المبالغ فيها على
الواقع، ومن هنا يندع خيال الروائي بعض المشاهد
الهزلية (مشاكسة دميان مع «الهاوي» أو الساحر
الزائف) والظواهر الخارقة التي تحقق ضروباً من
تجليات الرغبة أو الآمال المكبوتة في صورة ومناخ حية
وملموسة، إلا أنها - وفقاً لمنطق التاريخ وحتمية الصارمة
- مجرد أحلام وأوهام يتحد الكاتب من خلالها مع
مطامح ورغبات الفئات المطمونة، وعلى سبيل المثال المرأة
الريفية التي يحقق لها حلم «محكمة النساء» انتقاماً
تعويضياً شيقاً من قهر الرجال لهن يشبعه هذا الحلم -
بغير قدرة حقيقية على إشباعهن، تماماً كما ينكرنا بذلك
هاجس الخيانة الزوجية في حكايات «الف ليلة وليلة»
مع مارد أسود أو زنجي جبار. ومن ثم، نفهم لماذا عثر
الناس على «خضرة» وهي أول شاكية لزوجها «المروء
الجانب»، بصحبة «البهى» بطنها بعد طلاقها.

ويقوم أسلوب الكاتب على المفارقات الطريفة التي لا
تكد تفارق أى عرض للأحداث العائلية والمحلية، هذه
الأحداث التي تتوالى في صورة «كولاج» من
الاستطرادات التي يمكن تجميعها حول ثلاثة محاور
رئيسية :

يبدون لها وكأنهم من عالم آخر مثل «أم حميدة» التي
تبهرها بأحاديثها العجيبة، وعائلة «الخوارجة ديمتري»
التي تفتتها عاداتها وطقوسها التي تجهلها؛ وما لا يقل
روعة عن ذلك هو اكتشاف «مجد الدين» و«دميان» لعالم
السلك الحديدية الذي يبدو لهم وكأنه قارة جديدة تتميز
بنظلمها الخاصة وتخطيطاتها الفريدة، بل وبشخصياتها
غير العاديين (عامل الغراب، حمزة البهلوان، صاحب
البوسلة ..).

ويغلب على عملية السرد الوصف التسجيلي المبالغ
فيه بعض الشيء، للأفعال والمشاهد والمناظر الخارجية،
إلا أن هذا الوصف، وإن كان يتسم بواقعيته المحكمة
القائمة على التوثيق والتدقيق، لا يخلو، مع ذلك، من
شاعرية تخلق بنا فوق الواقع، وتضفي عليه، كأنما بفعل
كيمياء ساهرة، بُعداً عجائبياً أو ما يشبه الفلانة الرقيقة
من الحلم الهادئ الشفاف، وغالباً ما يتجلى ذلك حينما
يعمد الكاتب إلى تصوير نفسية الشخصيات فلا ينفذ
إلى أغوار أعماق لا وجود لها، وإنما يُمسك، في الأغلب،
بضيوط ما ينعكس من هذه النفسية على مرآة الحياة
الخارجية وعلى سطح الأشياء. ومصادق ذلك التصوير
البديع الذي تسجله ريشة الكاتب لحالة «مجد الدين»
الداخلية في موكب جنازة أخيه «البهى» :

**«كانت الحركة البطيئة للعربة كحركة
جواد هادئ، وكحركة زورق فوق مياه
رفيقة، يضرب مجد الدين البحر يزرع، لا
عصاً معه، فينشق الماء عن طريق
الحشائش الخضراء فيتهادى الفرس
الرقيق، يضرب مجد الدين من الغيظ**

المحور الأول :

٢ - خبر محلي :

«وبلغ عدد الغارات على الإسكندرية خلال شهر يونيو أربع عشرة غارة قتلت سبعة وأربعين وخمسة وعشرين وجرحوا ثمانمائة وخمسين».

٣ - خبر فني أو طريف :

«عرضت الست بديعة استعراض «لازم تضحك».

«بلغ طول سعيد غازي مائتين وخمسة وستين سنتيمترا، ويطس الأطباء من علاج نمو عظامه بهذا الاطراء السريع».

(الرواية ص ٣٠٢ - ٣٠٣)

إلا أنه علينا أن نعلم أن هذا الانتقال بين المستويات المذكورة لا يتم بشكل متسق أو تدريجي وإنما يقوم على ضرب من التضفير بينها بحيث يولد ويفجر العديد من المفارقات الساخرة والمضحكة على طريقة المصاكة الهزلية (الباروديا). وهذا هو ما نلاحظه، على سبيل المثال، حينما يشير الكاتب إلى احتفالات أعياد الميلاد بدون إضاءة للشوارع وإلى الغارات المتبادلة بين الدول المتحاربة، وفي نفس السياق إلى رسالة التهنية التي بعثها «هتلر» إلى جيشه، ونصها المزعوم :

«إن جيش الاشتراكية الوطنية الألمانية قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠، وهذا الجيش وهو على اعتاب عام جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية...»

ثم يقفز أمامنا فجأة، وبدون تمهيد، إلى الجملة التالية :

وهو يعتمد على سرد الأحداث العالمية ذات الطابع العسكري والسياسي والاقتصادي وانعكاساتها على الأحداث المحلية الماثلة.

المحور الثاني :

يقوم على استعراض الأحداث أو الأخبار الفنية ذات الارتباط الوثيق بالعروض السينمائية والمسرحية في الخارج والداخل.

المحور الثالث :

ويشمل طرائف الأحداث اليومية والحوادث المثيرة.

ولعله من الواضح أن هذا التقسيم الثلاثي يعكس إلى حد بعيد ترتيب الأحداث والأخبار العالمية والمحلية وفقا لطريقة عرضها بالصحف السيارة، وقد اعتمد الكاتب - فيما يبدو - بوجه خاص على جريدة الأهرام في استقاء أهم معلوماته وبياناته. أضف إلى ذلك أن الكاتب يتوخى، من خلال هذا الترتيب، نقلنا من مستوى الأخبار الفاجعة إلى مستوى الترفيه والتسلية والإثارة. ويتضح نلك من المثال التالي :

١ - خبر عالمي :

«وجه سقاليين رسالة عبر الإذاعة إلى هتلر ينذره فيها بالخسران الذي لحق بنبابليون بونابرت في القرن الماضي».

تقابلات صارخة تدفع إلى التهكم والاستخفاف، على طريقة التكنة المصرية، ولكنها حينما تدفعك إلى تدقيق النظر وإعمال الفكر فإنها - لا شك - تشير في نفسك المرارة والأسى إذ سرعان ما تكشف أن الحرب الدائرة في العالم واستعدادات اليهود الدائبة للاستيلاء على فلسطين يقابلها في مصر حرب العوالم والاستهتار والعيث من قبل البشوات والطبقة الراقية.

إن ملحمة إبراهيم عبدالمجيد الجديدة عن الإسكندرية ليست إلا استكمالاً وتعميقاً لما سبق أن قدمه الكاتب من إبداعات تعكس هموم أهل هذه المدينة، وتعبّر عن القضايا التي شغلته، كما شغلت الوطن بأسره، إثر نكسة ١٩٦٧ وانتصارات أكتوبر وحركة الانفتاح الساداتية. وما نحن ذا، في هذه الرواية المحلقة، نطمع مع الكاتب بمالم يسوده الإخاء والحب والسلام الوطنى وتخفى فيه كل بذور التعصب الدينى والتطرف الفكرى التى مازالت - للأسف - تهدد حياتنا فى كل يوم.

الإسكندرية فى ٢ نوفمبر ١٩٩٦

«لكن فى القاهرة كانت ببا عز الدين قد أعلنت انها ستبدا برنامجها الجديد على مسرح الماجستيك برواية «اطلع يا نفس» التى سيكون بينها مونولوجات لمحمد عبد المطلب.»

(الرواية، ص ٢٦٥)

وعليك أن تضحك وتبكي، فى الوقت نفسه، حينما تقع على الربط بين هاتين الجملتين المتناقضتين :

«وكان روزفلت قد خطب وأعلن أن امريكا ستصبح مصنعا للسلاح للدول الديمقراطية، واشتكت عاهرات الإسكندرية المرخصات من قلة الزبائن بعد الهجرة الواسعة لأهل المدينة.»

(الرواية، ص ٢٦٧)

وليس من شك فى أن المزاجية بين الأحداث الجادة التى تهز العالم والأحداث الهزلية المحلية تقوم على



شاكر خصبالك

الستارة مفتوحة.

يُطفأ النور في الصالة ثم تظهر على المسرح إما فرقة غنائية راقصة أو فرقة أكروباتيك أو فرقة بانثومايم تمثل إيماناً.

حينما تنتهي الفرقة من أدائها تتسحب ويخلو المسرح ليضع بقائق يُثار الضوء في الصالة ويُطفأ في المسرح.

يظهر البهلوان من أعماق المسرح بملابسه المزركشة ووجهه المصبوغ ويُسلط عليه ضوء ساطع، يخطو نحو مقدمة المسرح يتبعه شماع النور وما حوالاه شبه مظلم، يتوقف أخيراً وينحني للجمهور انحناء قوية).

البهلوان: مساء الخير، أنا كما تعلمون لا أؤدي نمرتي إلا بعد فقرات البرنامج وفيما تستعد الفرقة لنمرتها المقبلة. والمفروض أن أمارس بعض الحركات البهلوانية التي تضحككم وإن أقول كلاماً يسليكم.

(يؤدي البهلوان بعض الحركات التي تثير الضحك بين جمهور الصالة)

أنا مسرور أن حركاتي البهلوانية، قد أضحككم فهذا يعني أنني سأنتفع منها وأكسب رضا مدير الفرقة، (يصمت برهة وهو يحدّ النظر إلى الجمهور) وأصارحكم أيها المحترمون أنني لا أمارس الحركات البهلوانية على المسرح فحسب بل في حياتي اليومية أيضاً، واجدها نافعة جداً لي. وسأعطيكُم مثلاً على ذلك.

(يتلفت حوالاه ثم يخطو على أطراف أصابعه نحو الركن الأيسر من المسرح ويحدّ رأسه متطعماً، ثم يعود إلى موضعه وهو يهزّ رأسه في ارتياح).

البهلوان

مسرحية في فصل واحد

المشاهد رقم ١: (فى شيء من الخشونة) وما شأنك بعملى؟

البهلوان: مجرد سؤال.. مجرد سؤال لا أكثر أيها المحترم.

المشاهد رقم ١: (يلهته الخشنة) أنا محام.

البهلوان: فهل تسمح لى أيها المحترم إنن أسالك: ألا تمارس الحركات البهلوانية، فى مهنتك؟

المشاهد رقم ١: (فى غضب) اضبط لسانك واعرف كيف تتكلم أيها البهلوان.

البهلوان: عفواً أيها المحترم. انا لا اقصد سوءاً.. كل غرضى هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ١: (فى غضب) قلت لك التزام حدود الأدب أيها البهلوان.

البهلوان: عفواً أيها المحترم.. لا تغضب من كلامى.. صدقنى انا لا اقصد سوءاً.

المشاهد رقم ١: أفلا تعلم إنن أيها البهلوان أن مهنة الحمامة هي أشرف مهنة وأنها تأخذ على عاتقها الدفاع عن المظلومين واستحصال حقوقهم؟ فما حاجتنا إلى الحركات البهلوانية؟ نحن حماة العدالة.

البهلوان: اسمع لى بتصحيح أيها المحترم.. المفروض أنكم حماة العدالة.

المشاهد رقم ١: بل نحن حماة العدالة قولاً وفعلًا.

البهلوان: فاسمح لى أن أسالك إنن أيها المحترم كم مرة لعبت على القانون ومومت على العدالة؟

الدار أمان، يبدو أن مدير الفرقة قد ذهب فى أحد مشاغله.. أنتم لا تعلمون طبعاً أيها المحترمون أن مدير فرقتنا جلف.. لا يهجم سوى جمع المال، نحن نفقّل أنفسنا بالعمل وهو يجنى الأرباح ويثرى على حسابنا، وزملائى أعضاء الفرقة يمانون الأمرين حينما يمارون الحصول على علاوة، وأنتم تعلمون أنه بات من الصعب مواجهة تكاليف الحياة فى وجه هذا الارتفاع الجنونى فى الأسعار. وأنا الوحيد من بين رفائى الذى يتجح دائماً فى الحصول على علاوة فى غير صعوبة، وهذا أمر يجيرهم. ولكن كل ما فى الأمر. أننى أمارس الحركات البهلوانية فى تعاملى معه فأتلج فى مسماي، (وهو يهز رأسه) لا شك أن ممارسة الحركات البهلوانية ينفع كثيراً فى الحياة اليومية، (وهو يتلج فى وجهه الضامبين بنظرات متاملة) واسمحوا لى أن أقول انكم لابد قد جرّيتكم ذلك بأنفسكم، وأنا لا أشك أن كل واحد منكم يمارس الحركات البهلوانية، وإن حاول أن يكتم ذلك. فالحركات البهلوانية نافعة لنا فى كل مهنة أكتأ حرفيين أم موظفين أم تجاراً أم مهندسين أم محامين.

(مهمات احتجاج فى الصالة وصيحة ولا تشتط فى القول أيها البهلوان).

البهلوان: صبركم.. صبركم على أيها المحترمون. تدر ميناه مطلقاً فى وجهه الضامدين ثم تستقر على أحدهم، يشير إليه بيده) أنت أيها المحترم.

المشاهد رقم ١: من؟ أنا؟

البهلوان: نعم أنت أيها المحترم، هل تسمح لى أن أسالك ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ١: (في غضب شديد) قلت لك اضبط لسانك واعرف كيف تتكلم أيها البهلوان المهرج.

البهلوان: عدنا إلى الغضب أيها المحترم.. مع أنني قلت لك إنني لا أقصد سوءاً.. كل ما هناك أنني أحاول أن أوضح بأن الحركات البهلوانية نافعة لنا في حياتنا اليومية وفي كل مهنة من مهنتنا، فأنت مثلاً أيها المحترم هل من المعقول أنك ترفض التوكل في القضايا غير العادلة ولا تقبل إلا القضاء التي ترى فيها مظلوماً أو تعيد فيها لشخص حقّه المقتصب؟! وكـم هي ياترى المرات التي دافعت فيها عن مُتهم أنت نفسك موقن بأنه مذنب وبرأته بشطارتك؟ وكـم من مرة استطعت بمذكك أن تنقذ من حبل المشنقة قاتلاً أثيماً؟ وكـم من مرة أو حيت لزبائنك بأن قضاياهم على غاية من الصعوبة كي يدفعوا لك أتعاباً أكثر مما تستحق؟! وطبيعة الحال كل ذلك يفضل الحركات البهلوانية.

المشاهد رقم ١: (يقف ويهتف غاضباً) أنت قليل الأدب أيها البهلوان المهرج.

(يادار المشاهد رقم ١ الصالة غاضباً)

البهلوان: (صائحاً وراهم) لا تغضب مني أيها المحترم «أنا لا أقصد سوءاً» أنا أمرح.

المشاهد رقم ١: (يصيح وهو ماضى في طريقه) أنت بلا أدب أيها البهلوان المهرج.

البهلوان: (يتحرك في بده في أنحاء المسرح وقد بدا عليه الانخدال ثم يعود إلى موضعه) أنا أسف.. ما قصدته من أقوالى هو تسليطكم ليس إلّا.. وما أنا سوى بهلوان.

المشاهد رقم ٢: ولا يهـمك أيها البهلوان.. حتى لو لم تقصد تسليتنا فأنت لم تقل سوى الحق.. أسألتى أنا، كم لو عنى المحامون.

صبيحات: (في الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: أنتم لستم مستائين مني؟!

صبيحات: (في الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: (مرجهاً الخطاب للمشاهد رقم ٢) أمتأكد أنت أيها المحترم أنك لن تفضيوا مني؟

المشاهد رقم ٢: ولماذا نخضب منك؟ حتى لو لم تقصد تسليتنا فأنت لم تقل سوى الصدق.

البهلوان: ولكنك تعلم أيها المحترم أن الناس لا يحبون الصدق.. إنهم يفضلون من يكذب عليهم ويتملق غرورهم.

المشاهد رقم ٢: ليس كل الناس كذلك أيها البهلوان.. ولا يهـمك.. استمر.

البهلوان: (وهو يمدّ النظر إلى المشاهد رقم ٢) أعنى أنك لن تغضب مني إذا قلت عكك الصدق أيها المحترم؟

المشاهد رقم ٢: ولماذا أغضب منك؟! الصدق لا يزعج.

البهلوان: فهل تسمح لى أن أسالك أيها المحترم: ألا تمارس الحركات البهلوانية في عملك؟

المشاهد رقم ٢: وما علاقة عملى بالحركات البهلوانية؟

يمتلك أكبر متجر للمواد الغذائية في البلدة. وكان الكثيرون من الفلاحين يفضلون التعامل معه فهو في نظرهم مثال النزاهة والأمانة.. كان اسمه يلح كالليرة العثمانية. لم يكن يسمح لنفسه أن يخطئ معهم بفلس واحد. وكثيراً ما شاهده أهل السوق وهو يجري لامثا ليلحق بأحد زبائنه لأنه أخطأ معه في الحساب ب درهم واحد حتى لو أدركه في أطراف البلدة.. مع أنه كان يشتري منهم البضائع بـخس الأثمان. وتلك عينة من الحركات البهلوانية التي ينتفع منها التجار في عملهم، وأنتم ولا شك تعرفون عينات كثيرة أخرى منها أيها المحترمون.

(ضحكات في الصالة وصيحات: «صدقت أيها البهلوان».. «لم تقل غير الصدق أيها البهلوان».)

المشاهد رقم ٢: (في غضب شديد وهو ينادي الصالة) أنت شخص معتوه أيها البهلوان المفترى.

البهلوان: (يصيح يراة) لا تغضب أيها المحترم.. أرجوك لا تغضب.. أنا لا أقصد سوءاً.. أنا أمرح (وهو يطرق رأسه محزوناً) ها أنا ذا أغضب مشاهداً آخر مع أنني لا أقصد سوءاً.. كل غرضي هو أن أسليكم.

(يظهر مدير الفرقة على المسرح)

المدير: (مخاطباً البهلوان) أظنك تجاوزت حدود أيها البهلوان، أنت تعرف أن آثراك ومزاحك يجب أن يظل ضمن حدود معينة وآلاً: «بذبا مشاعر المشاهدين».

البهلوان: أنا أسف أيها المدير المحترم، وأنت تعلم أنني لا أقصد سوءاً.. كل ما هناك أن الحقيقة تجرح

البهلوان: هل تسمح لي أيها المحترم أن أسالك ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ٢: أنا تاجر.

البهلوان: فكيف إذن لا تمارس الحركات البهلوانية؟

المشاهد رقم ٢: وما علاقة الحركات البهلوانية بعملى؟

البهلوان: وهل هناك أكثر حاجة من التاجر إلى الحركات البهلوانية؟

المشاهد رقم ٢: (في ضحك من الغضب) نحن أكثر من يقدم خدمة للناس أيها البهلوان. ونحن أشرف الناس ولسنا في حاجة إلى الحركات البهلوانية.

البهلوان: ها أنت ذا تغضب مني أيها المحترم مع أنني لم أقل سوى الصدق، فالكُل يعلم أن شطارة التاجر في كسب أكبر ربح من زبائنه تعتمد على حركاته البهلوانية. والتاجر أكثر الناس حاجة للحركات البهلوانية لأن رغبته في كسب المال لا تحدها حدود كما يعلم الجميع.

المشاهد رقم ٢: (في غضب أخف) نحن التجار أشرف الناس وما أنت سوى بهلوان مفترى.

البهلوان: (يردح ويهيم) على المسرح وهو منكس الرأس) ما أنا سوى بهلوان مفترى.. ما أنا سوى بهلوان مفترى.. (يرفع رأسه وهو يقف في مقدمة المسرح ويحد النظر إلى المشاهدين) سأحكى لكم أيها المحترمون حكاية صغيرة عن منافع الحركات البهلوانية للتجار.. حكاية عن تاجر كبير في بلدتنا اشتهر بحبه للأمانة. كان يتاجر في المواد الغذائية. وكان

الناس (وهو ينحني انحنا قوية لجمهور الصالة) وأنا أعتز أيها المحترمون عما سببته من زعل.

الحفيظ: (وهو يبتسم) أنت زويتها حبة كما يبدو أيها البهلوان. وعلى كل حال انتهت نمرتك فاسمح الجبال للفرقة التالية.

(ينحني البهلوان انحنا قوية للمشاهدين وينسحب من المسرح).

الحفيظ: (وهو يبتسم) على كل حال اسمحوا لى أن أعتذر نيابة عن البهلوان، أنا متأكد أنه لم يقصد إغضاب أحد. ولكن هذه هي عادته.. يزورها حبة أحياناً في أقواله ومزاحه.. حتى معي.. (وهو يضحك) تصوروا إنه يقول لى إننى استغل أفراد الفرقة وإننى أثريت على حسابهم وإننى لا أدفع لهم الأجور التى يستحقونها وكأنه لا يعلم أنه لا يوجد صاحب عمل فى المدينة يدفع لموظفيه أتعابهم الحقيقية! وبالنسبة فإنه يتصور أن كل الناس يمارسون الحركات البهلوانية، بشكل أو بآخر وهو يتهمنى بأننى أفعل ذلك مع أفراد الفرقة.. (وهو يضحك) ولا عجب فهو يعد كل شيء يعتمد فى رزقه على الحركات البهلوانية، ولذلك فهو يتخيل أن كل الناس مثله.. (وهو يضحك) وأعترف لكم أنه ينجح معي دائماً بحركاته البهلوانية ويحصل على ما يريد.. وعلى كل حال فهو لا يقصد سوءاً بأقواله ومن يعرفه حق المعرفة مثلى يدرك أنه طيب القلب. فأرجوكم ألا تغضبوا منه، وعلى كل حال أنا مستعد أن أعيد ثمن التذكرة لكل من شعر بأنه أهين وأعدكم ألا يضايكم بمزاحه وأقواله مرة أخرى والان اسمحوا لى أن انسحب لتواصل الفرقة نمرها.

(ينحني الحفيظ انحنا خفيفة وينسحب من المسرح يطلعا الضوء فى الصالة ويُنار فى المسرح).

تظهر الفرقة لتزى دورها الغنائى أو الراقص أو الاكروباتى أو الإيميتى.

تفرغ الفرقة من نمرتها فتنسحب.

يظل المسرح لدقائق ويغث النور فيه بينما يُضاء فى الصالة. تنطلق صيحات من الصالة. «نريد البهلوان..» «نريد البهلوان». يظهر البهلوان من أعماق المسرح وقد سلك عليه ضوء ساطع وحوله شبه منظم.

تنبعث فى الصالة عاصفة من التصفيق.

البهلوان: (ينحني للمشاهدين انحنا قوية) شكراً لكم أيها المحترمون.. أنا ممنون منكم.. وأنا أعتذر إذا كانت أقوالى أغضبت البعض منكم.

صيحات: (فى الصالة) لا تبال أيها البهلوان.. استمر أيها البهلوان.

البهلوان: أنا لا أستطيع أن أغضب أى واحد منكم فقد يكفىنى ثلك خسران عملى.. وهذا أمر مربع أيها المحترمون.. أن تلقى على الرصيف بلا عمل ووراك عائلة تنتظر منك أن تطعمها.. صدقونى.. إنه لامر رهيب. وقد خبرت ثلك وأنا صبى.. يقولون إن الدنيا مليئة بمحبى الخير.. أهل الرحمة.. (وهو يضحك بسخرية).. لا تصدقوا هذه الخرافة أيها المحترمون.. على العكس.. إنها مليئة باللؤماء الذين لايعنيهم أن يجوع جارهم وأن يُخجوا هم.. حتى لو كان أقرب الناس إليهم. ولست أدري كيف ورثنا أمثال هذا النوع من الأقوال

البهلوان: عفواً.. عفواً ايها المحترمون.. انا لا اقصد إغضابكم.

وكل ما هنالك إنني أحب أن أشرركم في خبرتي.. تلك الخبرة التي اكتسبتها من تجربة أبي .. فهل تسمحون لي أن أحكى لكم حكاية أبي ولعلكم تجدونها حكاية مسلية.

صبيحات: (في الصالة) احكها لنا ايها البهلوان.. احكها لنا.

البهلوان: كان أبي رحمه الله من أولئك المهووسين بحب الخير. وكان ميسور الحال وكنا نعيش عيشة رغدة من الأملاك التي ورثها عن أبيه.. أعني جدى رحمه الله الذي كان يبدو على خلافه يمارس الحركات البهلوانية وإلا ما استطاع أن يجمع كل تلك الثروة. وكان أبي لا يخذل سائلاً ولا يتردد في إغاثة محتاج مهما كلفه الأمر. واضطره ذلك إلى أن يرهن بين الحين والحين جزءاً من أملاكه على أن يستردها فيما بعد. وعند من كان يرهنها؟ عند أعز صديق له، وكان هذا الصديق على نقيضه ينتفع أقصى انتفاع من الحركات البهلوانية، وقد صار من كبار الأثرياء، لكن حركاته البهلوانية خربت بيوت الكثيرين ومن جملتهم أبي، وفي يوم من الأيام وجد أبي نفسه على الحديدة.. وإذا بأمالكه كلها قد انتقلت إلى هذا الصديق العزيز.. وإذا بنا نجد أنفسنا نحن أفراد أسرته على حافة الجوع. (وهو يرفع كفيه بالدعاء إلى السماء) الله يرحمك يا أبي.. ما ضررك لو تشبهت ببقية الناس ومارست الحركات البهلوانية؟ لو فعلت ذلك لكتبت الآن من كبار الأثرياء.

واتخذناها حقائق ثابتة. فمعتى كان الناس رحماً؟ فحكايات التاريخ تصدقنا أنه في أوقات الأزمات والحروب كان الفقراء والضعفاء يعمتون جوعاً بينما الأغنياء والأقوياء يزدادون شبعاً. هكذا كان البشر منذ وجدوا على هذه الأرض.. لا ينشدون سوى مصلحتهم الذاتية إلا الشواذ منهم، ومن هنا جاء المثل القائل «الإنسان أنانى بطبعه».. نعم هكذا كان الإنسان منذ خلق وهكذا سيكون إلى أن يرث الله الأرض وما عليها.

وإلا فمن أين جاءت حكاية هابيل وقابيل؟ ألم يقتل قابيل أخاه هابيل من أجل طمع الدنيا؟ وطمع تافه مضحك.. نعم هكذا بدأ الإنسان حياته على هذه الأرض وهكذا سينتهي..

المشاهد رقم ٣: أنت تتحدث أيها البهلوان وكأنك فيلسوف خبير الحياة، فهل تريد أن تعمل من نفسك فيلسوفاً في رومنا؟

البهلوان: أؤكد لك أيها المحترم أنني خربت الحياة فعلاً.. وخبرتها منذ كنت صبياً.. خبرتها لأن أبي كان من الشواذ الذين يهيئون الخير فقاد عائلته إلى كارثة.. والحقيقة أنني احترقت هذه المهنة انتفاعاً من تجربة أبي الذي كان يرفض ممارسة الحركات البهلوانية فأسلمنا سلوكاً إلى الخراب. فقررت أن أنتفع من الحركات البهلوانية واتخذها مهنة لي، وإذا كان الكثير منكم يمارسها سرراً فلنا أمارسها جهاراً ولا أخجل من ذلك.

(مهمات احتجاج في الصالة وصيحة: لا نسمّ أحكامك أيها البهلوان!)

المشاهد رقم ٣: يظهر أن أباك المرحوم كان عبيطاً أيها البهلوان (ضحك في الصالة).

البهلوان: هذا أمر لا شك فيه أيها المحترم، ولو لم يكن كذلك ما وقفت أمامكم الآن ألعب دور البهلوان.. ولكن هل تسمحون لي أن أوصل حكاية أبي؟

صبيحات: (في الصالة) استمر.. استمر أيها البهلوان.
البهلوان: (يتمنى انحناء قوية) شكراً لكم أيها المحترمون..

أنا ممنون منكم.. طبعاً كان لدينا أقرباء أغنياء.. فهل تحسبون أيها المحترمون أن أيّاً منهم مدّ إلينا يد العون وأنقذنا من محنتنا؟ أبداً.. على العكس.. كان بينهم الغاضب من سلوك أبي.. وكان بينهم الساخر منه.. وكان بينهم الشامت به.. ولم يفكر أيّ واحد منهم أن ينقذ عائلته من جورعها.. ورفض كل واحد منهم أن يساعد بمبلغ يسدّ به بعض دينه ليستعيد جزءاً من أملاكه.. هناك اعتقاد لدى الناس وهو من جملة الاعتقادات الخاطئة الكثيرة أن الأغنياء يتمتعون بالسخاء والكرم ويوجدون على المحتاجين بشيء مما رزقهم الله، ولكن صديقي إن هذا الاعتقاد خاطئ جداً.. والفقراء بالتأكيد أكثر كرمًا وسخاءً من الأغنياء لأنهم لا يخشون أن ينقص مالهم المكونز.. فليس لديهم مال مكتنز أصلاً.

المشاهد رقم ٣: مالك وهذه الأحكام السخيفة أيها البهلوان؟ يبدو أنك صدقت أنك صرت فيلسوفاً مجرد أن أباك كان عبيطاً وضيع أملاكه ونسيت أنك لست سوى بهلوان.

البهلوان: (يمنى قاتمه) شكراً لك أيها المحترم على أنك ذكرتي بحقيقتي.. (يرجح ويجهي على خشبة المسرح وهو

متنفس الرأس) حقاً ما أنا سوى بهلوان.. وما كان ينبغي لي أن أحكي لكم حكاية أبي، وعلى كل حال فهي حكاية حزينة وليست مسلية.

المشاهد رقم ٤: لا تبال بما سمعت أيها البهلوان، وأبوك لم يكن عبيطاً بل كان رجلاً شريفاً يحب الخير.

المشاهد رقم ٣: (بتهمك) وهل ينبغي أن يحب الخير أن يبتز أمواله بهذه الطريقة ويلقي عائلته في أحضان الفقر؟ إنه هو المسئول عن عبطه.

البهلوان: (موجهًا الكلام إلى المشاهد رقم ٣) معك حق أيها المحترم، لو كان أبي المرحوم مارس الحركات البهلوانية لظلت عائلته تعيش عيشة رغدة ولما لقي بنا على الرصيف، وماذا كان سيخبره ذلك؟ كل الناس المرفهين يمارسون الحركات البهلوانية.

المشاهد رقم ٤: لا تقل ذلك أيها البهلوان. أبوك كان شريفاً.. وباليات الكثير في المجتمع من الشرفاء الصادقين لا البهلوانيين الكذبة.

المشاهد رقم ٣: مالنا وهذا الكلام الفارغ؟ هل حضرننا إلى هنا لنستمع بوقتنا أم لنسمع كلاماً سفسطانياً؟ أهذا كلام مسلّ أم كلام يجلب الغم.

المشاهد رقم ٤: إنه ليس كلاماً سفسطانياً بل هو كلام في الصميم وما قاله البهلوان هو عين الصدق.

المشاهد رقم ٥: علينا أن نفرّ بالحقيقة يا إخوان ونعترف بعيوبنا لكي نصلحها.. أحسنت كلاماً أيها البهلوان وإن كانت أقوالك غير مسلية فعلاً.

البهلوان: (وهر يحنى لتساعة قوية) شكرًا لك أيها المحترم.. أنت تطلعت بالحكمة.. هل تسمح لي أن أسألك ماذا تعمل أيها المحترم؟

المشاهد رقم ٥: ألا تعرفني أيها البهلوان؟

البهلوان: (يظلم عينيه بكثرة ويمد يديه للفتش العتب على النظر أيها المحترم.. لم يحدث لي شرف معرفتكم.

المشاهد رقم ٥: أنا نائب منطقتكم.. أنا الناطق باسمكم.

البهلوان: (في حركة استنكارية) لا.. لا أيها المحترم.. أنت لست ناطقًا باسمي.

المشاهد رقم ٥: (في عجب) ولماذا؟ أأنت للدافع عن حقوقكم في البرلمان؟ ألم تستمع إلى خطبي دفاعًا عن حقوق الشعب؟

البهلوان: استمعت إليها.. استمعت إليها طبعًا.

المشاهد رقم ٥: فكيف تقول إذن إنني لست ناطقًا باسمك؟ أأنت واحدًا من أبناء الشعب؟

البهلوان: (يتحرك على غضبة المسرح رداً وجيئة وهو منكسر الرأس) هل أنا من أبناء الشعب حقاً؟ ولكن ما أنا سوى بهلوان.. (يقف فجأة في مقدمة المسرح ويخاطب المشاهد رقم ٥) هل تسمح لي أيها المحترم أن أسألك: ماذا تعمل؟

المشاهد رقم ٥: ماذا تمنى؟

البهلوان: أعنى ما هي صنعتك؟

المشاهد رقم ٥: يمكنك أن تقول إن صنعتي هي السياسة.

البهلوان: (في حرارة) مرحباً بالزميل العزيز.

(ضحك في الصالة).

المشاهد رقم ٥: (في حدة) ماذا تقول؟

البهلوان: لا تغضب مني أيها المحترم.. أنا لا أقصد سوءاً.. ولكن لا شك أنك تتفق معي على أن السياسى فى حقيقته ليس سوى بهلوان يكسب رزقه من الخطب البهلوانية. وكل ما هنالك من فرق بينى وبينه أننى لعب دورى على خشبة المسرح وهو يلعب بدوره على مسرح السياسة.

المشاهد رقم ٥: (في غضب) لا تستقل رحابة صدري وتقل أبك أيها البهلوان. فالسياسيون هم أشرف الناس وهم الذين يدافعون عن حقوق الشعب.

المشاهد رقم ٥: (في تهكم) وكيف يمكن أن يدافع عضو في الحزب للحاكم عن حقوق الشعب؟

المشاهد رقم ٥: ولماذا لا يمكن؟

المشاهد رقم ٥: وكيف يتأتى له ذلك وهو يدعم حكومة تصادر حقوق الشعب؟

(صياحات في الصالة: «نظيم السياسيين البهلوانيين»).

المشاهد رقم ٥: (في غضب) هذه مؤامرة على الحزب والسلطة الوطنية والمجتمع وأنت على رأسها أيها البهلوان.

البهلوان: مالي والمؤامرات أيها المحترم؟ ما أنا سوى بهلوان وكل غرضي هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ٥: (متومداً) بل أنت شخص حقير ومخربٌ خثير ويبقى لن تلقى جزاك.

البهلوان: أنا مخربٌ خثير؟ أنا؟ ما أنا سوى بهلوان.

(صيححات في الصالة: دعوا البهلوان يعبّر عن أفكاره.. دعوا البهلوان يعبّر عن أفكارنا.. جدد وضجيج في الصالة. يظهر مدير الفرقة على المسرح وهو ينادي الاضطراب).

المدير: (مخاطباً البهلوان في جزع) ماذا فعلت أيها البهلوان بالقولك الصمغاء أنت ستدعمر مسرحي وتقطع عيشي وعيش زملائك.

البهلوان: وماذا قلت حتى أقطع عيش زملائي؟ كل ما قلته معروف للناس جميعاً. الكلّ يعرف أن الصامى كله رجيعة وأن التجار لصوح وأن السياسيين مهرجون متفهمون وأن مجتمعنا كليته قائم على التظاهر والزيغ والتفاني. هذه الحقائق يعرفها الجميع أيها المدير المحترم وأنا لم أت بشيء من عندي.. وما أنا سوى بهلوان لا يقصد بالقولاه سوى التسلية والمرحاح.

المدير: (يرى يلطم وجهه) أسكت أيها الأحمق.. أسكت. ليس كل ما يعرف يقال. أنت خريت بيتي وخريت بيتي زملائك.

المشاهد رقم ٦: (مخاطب المدير بشدة) لا تتظاهر بالبراعة أيها المتأمر فانت شريك في هذه المؤامرة وسيكون حسابك عسيراً.

المدير: (يرى يلطم وجهه) خريت بيتي أيها الأحمق.. خريت بيتي زملائك.

البهلوان: منكفوني.. أنا لا أقصد سوءاً.. ما أنا سوى بهلوان وكل غرضي هو أن أسليكم.

المشاهد رقم ٥: (في غضب شديد) وتصرّ على أن تسخر منا أيها الحقير؟ أين التسلية فيما قلت من اقوال سخيفة ما أنت سوى مخربٌ. وأنت في حاجة إلى درس في الأدب. (مخاطباً الأشخاص حوالبه) قوموا معي لنلقته درساً لا يتساه.

(يقفز للمشاهد رقم ٥ إلى خشبة المسرح ويربقلته مدد من أسماعه ينهلون على البهلوان شراً وركلاً وهم يشتمونه).

البهلوان: (سارخاً) لماذا تضرّبوني؟ أنا لم أقل سوى الحقيقة.. وأنا لا أقصد سوءاً.. كل غرضي هو أن أسليكم.. وما أنا سوى بهلوان.

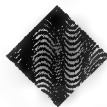
المدير: (يلطم وجهه ويصرخ سولواً) قطعت رزقي أيها الأحمق.. قطعت رزقي زملائك.

(يحدث هرج ومرج في الصالة وتعلو صيحات متنافرة: «أيتها هذا الخرب..» «دعوا البهلوان وشأنه..» «إنه متلوس..» «إنه لم يال خير الحق..» من يدايح عنه مجرم مثله.. بل أنتم المجرمون».

يتبادل عدد من المشاهدين الشتائم ثم يشجب بعضهم مع البعض الآخر في عراك بالأيدي. يسود الصالة الضوضى والاضطراب في حين يلطم بقية المشاهدين الصالة في تزلحم وفزع.. يهبب الستار ببطم).

- ستار الختام -

صنعا



رُؤْيَا

* مهداة إلى أخى وصديقى الشاعر محمد الأشعرى.

هَبَانِي يَطْرُقُ بَابِي فِلْسَةً
وَهَقُونِ الْأَرْضَ نَائَةً
تَحْتَ سَقْفِ الْعَمَانِ
لَمْ أَكُنْ بَعْدَ عَقْرَةٍ
فَانْتَمَضْتُ
وَهْتَفْتُ:
مَنْ يَكُونُ الطَّارِقُ الْآنَ
كَيْفِي الْحَالَةَ؟؟؟
نَجْمَةٌ مِنْ نَجْمَاتِ الْهَامَةِ؟؟
أَمْ قَرَاهَا ذَاتِي الْأَفْرَى تَدَلَّتْ

مِنْ شَفَقَةِ الْمُفْجِرَاتِ ؟؟؟
 قَالَ: افْتَحْ سَيْدِي
 إِنِّي أَهْمِلُ بَقِصَ الْكَلِمَاتِ
 سَحَابَ التَّارِيعِ بَنَى عَيْقَى
 وَهَيُولُ الْغَمْرِ شَافَتَهُ
 فَبَى غَرَّتْ وَصَوَابِي
 هَذَا عَسَفُ الرَّهِيلِ
 لَمْ أَهْذُ بَعْدَ انْفِلَاتِ الرُّوحِ بَيْنِي
 مَنْ يَذَارِي جَسَدِي
 عَنْ أَبْجَدِيَّاتِ الْأَفْوَالِ
 غَيْرَ ضَرُّ فِي الْقَضَاءِ أَتِ تَسَائِي
 وَتَبَاوَى عِنْدَ بَابِكَ !!!
 صَوْتُهُ كَانَ عَلِيلًا وَجَلِيلًا
 بَثَلَ رَغْمِي فِي الْحَسَا
 لَوْ بَثَلَ فَنَسِيَ الْقُبْرَانِ
 فَلَنَتْ: فَطَفَ الْوَهْمُ هَذَا
 قَدْ تَجَلَّى فِي رَهَابِي
 وَرَعُوذِ اللَّهِ رَشَتْهُ فَلَوَانِي

بِرَضَائِهِ الْبَرَكَاتُ !!!
 وَفَتْحَتُهُ الْقُلُوبَ عَنْ
 أَنْظَرَ الْقَادِمِ نَحْوِي
 فَإِذَا الْعَفْءُ يَبْأِي
 وَالْمَدَى
 وَبَقَايَا عِبْرَاتِهِ !!!...

المغرب



في العدد القادم:

ثروت عكاشة
 و
 حسين بيكار

المنفى الأبدي في مجموعة «بعد مجيء الطير»

قصة قصيرة جداً، و«مفارقات الإنذار» وهي مشغولة بإشكالات المنفى.

تتلخص إشكالية المنفى قسراً في جملة يقولها الأعمى في - حالة خاصة جداً - وهو مرعوب من خيال لحظة عربته واختلاف الناس والأحوال عليه بعد طول غياب في الغربة «أنا ذلك ساحل عمالي الحقيقي متارجحاً بين ماضٍ لم يعد قائماً وحاضر لم أعد شيئاً يذكر فيه» ص ٩٢. فالمنفى يصاب بفصام أبدي من لحظة مفارقاته سرا الوطن المنكوب بالقمع الدموي والجهل، إن هاجس الأعمى يكثف بعمق ويلخص

ككف ليلة وإيلة والأغاني والسير وكذلك أبداع القصص القصيرة العربية والمالية المعاصرة تتسم بالعمق والوضوح.

وإبراهيم أحمد معروف في انطولوجيا القصة المراتية باعتباره مجيئاً مع أبناء جيله كآحمد خلفه وموسى كريدى ومحمد خضير، وفهد الأسدي وجليل القيسي وغيرهم. ويتميز بآته من أهم مؤسلى القصص فى القصة العراقية الحديثة وكان له أثر حاسم على الأجيال اللاحقة. والمجموعة التى بين أيدينا «بعد مجيء الطير» هى الثالثة للقاص بعد «عشرون

فى إحدى رسائله إلى كتيب إبراهيم أحمد «أن نكتب ببساطة وعمق ذلك ليس هينا، وهذا منى تعلمت إليه منذ وقت بعيد ومازالت أشعر أننى لم أحققه كاملاً» ومن خلال متابعتى لتناج الكاتب الممتد إلى ربع قرن مضى، وجدت آمينا لقوله هذا، فجاء اهتمامه كان منصبا على كتابة نثر بسيط وعميق ومكثف فى نمط القصة ذات الحدث - اللقطة وهذه ميزة القصص التى يكتبها أحمد بلغة واضحة دون تكلف وحذقة ولألف وهوران، وهذا شئ نجس القصة الأنبي، فالقصة فى التراث العربى الشفاهى والمدون

محطة المنفى الملوك لماض وحيوات
تبددت في التجربة العراقية موتا
وقتلا وتشردا وخرابا وتبدلا لكنها
حية في الصبر والأحلام وبذلك
تكون الغربة من حيث الجوهر هي
غربة أبدية لا عوبة منها، أما واقع
المنفى فمستلَب بالذكريات أكاد
أقول إن ما يعيشونه وراء جفونهم
أكثر مما يعيشونه أمامها، هناك
يعيشون أحلامهم، أغانيهم، وجوه
أحببتهم، ص ٩٢. من هذا العالم
تستمد قصص المجموعة
موضوعاتها ويوضح الكاتب في
الأعماق المتكسرة المشظية للثظية
بسمير الماضي إلى خلف الجفون
باحثا منقبا. في متاهات من التذكر
والأحلام تغوص بنا قصة - للعلمون
يتجولون في الليل - فالجالس في ليل
الغربة يستعيد ذكرياته في المدرسة
بكل ما تحتويها من تناقضات وكنه
يتدرج بها من خواء الغربة ووحشة
المكان. يستعيد حياة كاملة بتأمل
تكوينات المعلمين المختلفة
وسلوحياتهم، الوطني والسكري
والأصمق والقياسي ومتابعة
مصارفهم التي يرصد برصدها
مرحلة من مراحل تاريخ العراق
الحاضر للظنطرية فالعلم الوطني

مصييره المسجون والأصمق العيش
والقياسي المزمّن بـ «لا ينفع مع
العراقيين غير الحجاج» ص ١٨
جلادا يعذب طلابه بعد انقلاب
شباط ١٩٦٢ العسكري. بيت القصة
مشظلة بمواضيع عديدة تصلح
قصصا مستقلة يجيد الكاتب أداها
ألا وهي اللقطات الموحية والصاخرة
للمشورة هنا وهناك. البنية
الفضفاضة لهذه القصة أنت من
محاولة للكاتب لامتواء عالم يضيق
بالقصة القصيرة بتأوله ثلاث
شخصيات مضافا إلى الراوي وعدم
تبنيه للسرد مما جعل التناسب
الكلي لمكونات النص مرتبكا.

تأخذ أشواق المنفى في قصة -
لقاء - بعدا آخر فتدفع الرسام
للتولّد في سوريا إلى زيارة
القرات في نقلة حدودية حيث يراه
وهو يلج جسد الوطن للهنوع.
يتدخل هم للشخصية بهم النهر
ويصير هاجس ضياع النهر بفوره
في أعماق الأرض معادلا موضوعيا
لذات المنفى الأخذة في التبدد والغور
والجفاف في التراب الغريب. يبلغ
السرد مصاف النثر الغنائي
الصافي والرسام يث روحه الشجنة
مؤنسنا الأشياء فيتحول النهر إلى

أمرأة يهزل من التعري يحضرتها،
ومن فرط عنوته تتعطل قهرته على
الفعل فلا يستطيع إتمام إحدى
غاليات قومه برسم النهر ويحول
إلى طفل يلهو بصناعة زوارق ورقية
يصدرها في جرح النهر المتدفق
بقراته محاكيا ما كان يفعله على
ضفاف أنهار الوطن ولكن المازق
أبدى والمحاكاة تبقى محاكاة لا
تروى عطش الروح. القصة سمفونية
عذبة تحكي أشواق منفى. ما أخل
ببنية القصة وشاعريتها الصدفية في
نهايتها بقتل الرسام في حادث سير
وهو في طريق عودته إلى دمشق
لفاجعة الأشواق هي أبلغ بكثير من
فاجعة قتل بالصدفة ممكن أن تحدث
لأي كائن متغرب أو في وطنه وما
أخبرتنا به للقصة هو فاجعة، وإذا
كان لابد من موت فحياة الرسام
موت متناسب مع الحبكة وشغافية
السرد وطبيعة الحدث والمناخ. أعود
إلى - حالة خاصة جدا - أطول
قصص المجموعة بذات مبنى روائي
لطبيعة المادة الممالجية واتساعها
وتدخل الماضي الشخصي بالماضي
الوطني بالماضر بالمستقبل
وشمساعة الزقعة الجغرافية وكثرة
التواريخ والبلدان. ويظهر واضحا أن

الكاتب تجاوز هات نص - للعلمون يتجولون - بسيطرته على المادة وطبيعة أداته الفني المختلف عما عهدناه من الكاتب وذلك برسمه مناخاً روائياً مستناسباً للكونيات يصلح ملاحية كبيرة لفيلم سينمائي. القصة تعرض للمساء مهلة من قبل الأدب العراقي الا وهي التهجير القسري للبلدان المجاورة بحجة التبعية والذي جرى بوقت مبكر وقبل الحروب الأخيرة وكان بادرة للهجرات العراقية الكبيرة اللاحقة إبان الحروب وازدياد القمع والإرهاب والقتل للجاني. يسجل لأحمد هنا سبقه في إضافة هذا الموضوع العميق بنص من النصوص القصصية العراقية الجميلة المكتوبة في المنفى في الستين الأخيرة. استخدم القاص التداعي ودخل بين الأزمنة في انسيابية مستخدماً ضمير للتكلم مما سمح له ولنا بالفوص في أعماق الشخصية الفنية مضيئاً إلى قدرته في إدارة الحوارات والوصف المكثف والنقاط ما هو دال في اليرموي. وهناك بعض الهنات التقنية البسيطة في استخدام ضمير للتكلم لشخصية الأعمى الذي يفترض أن

يعتمد في السرد على الحواس الأخرى عدا النظر خصوصاً في الوصف الخارجي، إذ يبدو السارد في بعض المواقف مبهضراً، مثلاً - سرنا عبر غابة كبيرة. صانفتنا غزلان وادعة بين الحشائش - ص ٨٨، فالسرد هنا فقد شروطه للجوبة، وهذه للملاحظة لا تقلل من قيمة القصة وجماليتها.

للمنفي بمقدار ما يبدو قاسياً متوتراً مكتبياً حزينا فهو في أعماقه هش هشاشة طفل، فإزاء جفاف واقع المنفى يجتر المنفى ذكرياته لاعبا بمربع محفورة بالروح لا تكف عن الظهور في النوم وأحلام اليقظة ووماكيتها كلما منحت له فرصة. فالأب في - الطائرة الورقية - يطير الطائرة بدلا من ابنه الذي نشأ في الغربة ولم يلف مثل هذه اللعبة للشائسة في الشوارع العراقي مستمتعا بظلال ذكرى لمبه فوق السطوح. وجليل الواسطي في قصة تمثيل - مكتظ بالعينين يُناجا حينما يتحمل بمسرحه القديم في بغداد تليفونيا ويرد عليه جبوري للمثل السكير فمن أوهم المنفى العويصة اعتقاده بتوقف مجرى الأشياء أثناء غيابه. ويعم الاختلال كيانه

الشخصية عندما يلعب معه جبوري أحد الأنوار الصغيرة التي كان يلعبها في المسرح مقابل ثمن سكرة مقددا صوت الواسطي الذي سلكه عن نفسه فيلتبس الأمر عليه ويصل إلى حدود الإيهام والشك بالوجود. والنص بالغ الدلالة يشي باهتزاز ذات المنفي من ناحية وانفصالها عما كانته في وطنها انفصال الميت عن ماضيه. كما إن النص يسقط أحد أخطر أوهم المنفى الذي يعتقد بخراب الدنيا لونه نامسيا أن نهر الحياة يبقى دائما أبداً بوجوده وعنده. أما - بعد مجيء الطير - ف قصة غنائية ناجحة تسمح أشجان المنفى، ففي هباء الغربة يتشبه الإنسان بالأوهام والشارد والوارد مضيئاً على الأشياء ما ليس فيها فالزوجة ترى بالفاخته التي ربت لها عشا في الكنازة وانتظرتها طويلا ذات طير محلقتها - إنها قائمة من هناك وأخذت تشير إلى الاتجاهات بحيرة وذهول - ص ١٦٢ والطير هنا بعد رمزي مهم فهو يدك للسماء كلها والأوطان كلها يجب الأرجاء كما يشاء بينما المنفى محاصر بقوانين دول غريبة وهدوها ورجال أمنها التي تنظر إليه ككثرة. ضيف

مشبهوه أو ثقيل تطريده متى شئت كما هو حال العراقي في قصة . الرحلة - الذي ترجعه السلطات الإيطالية إلى سوريا من المطار، وكمال العائلة في - بعد مجيء الطير . التي تستلم برقية من السلطات بضرورة إخلاء الشقة لاختلاف الظروف السياسية في ذلك البلد، بقي أن نذكر أن اللقطة الأخيرة والإحساس المرصود كانا زائدين على النص وهما على كل حال من إسقاطات الكاتب الأيديولوجية التي لا تتجلى في موضوع أو آخر مبشرة جسد النص - لكن الزوج تلقى طعنة أليمة أخرى غير مقصودة من الزوجة عندما قالت - انظر هؤلاء هم رفاقك من ١٩٢ .

قصص - المحفل الختامي - بقايا وشم - اعتراض - تعبير عن معاناة الكاتب الفكرية من جراء سقوط نموذج النظام الاجتماعي للزمان

بإغضبيته للإنسان إذ يشعر الأصولي المثلج بهزيمة شخصية وكان الخراب الذي آلت إليه تلك الانظمة هو خراب لبيته وكيانه وهو على كل حال شعور مرهوم تصنعه الأيديولوجيا، وهي قصص ضعيفة فنيا تنفرد عنها - اعتراض - التي تمتاز بتبلور هموم الشخصية القصصية واستقلالها عن هموم الكاتب، ورسمها الدقيق لمعاناة الشيوعي الأصولي «وبالمناسبة هذه شريحة كبيرة لعبت دورا مهما منذ أواسط الأربعينيات حتى أوائل الثمانينيات في ساحة الصراع السياسي العراقي المعاصر» عاملها الكاتب بشجن وتعاطف كبيرين.

بعض القصص يدت باهتة، لم تعالج خصائص معاناة المنفى المختلفة تماما عن معاناة المواطن المستقر فالإخراج الذي يتعرض له الأب في محل بيع الألعاب في قصة

- إخراج - ممكن أن يتعرض له أي مواطن غير قادر على شراء لعبة لابنه داخل الوطن. وبيت - فقاعات - غير مقنعة فعبث الكهل الأريمني السياسي المتخرب بعد إذلال في المعتقل غير منطقي لأن الفقاعات ليس لها أية دلالة بالكيفية التي أتت بها القصة إلا إذا أرادها الكاتب دلالة على الخواء وهذا المبني الرمزي يحتاج إلى تدعيم من ناحية المناخ والتاريخ والشخصية. وبيت هواجس المنفى ب - نيزوزيك - الباحث عن العمل غير ذات دلالة وروية لصورة زميل عمل سابق منشورة في الصحيفة وهو يحمل جريحا في الوطن المبثى في الحرب صدفه بالية لمرط تكرارها في العديد من القصص الاجتماعية والأقلام المصيرية.

الدنمارك



مجلة ألف.. عدد خاص عن ابن رشد

وهارو لد ستون، ومارك شوب.....
إلخ مع مقابلة قامت بها المجلة مع المفكر
العربي محسن مهدي....

وجدير بالملاحظة أن قارئ عدد ألف
الآخر سوف يجد جرعة علمية كبيرة
تتناول ابن رشد، وأعماله، وبصره،
ومواقفه المختلفة، مما يضيف بعداً
جديداً إلى المكتبة العربية الفلسفية على
وجه الخصوص... فلقد شكلت الجوانب
المتنوعة في الأبحاث المنشورة تغطية
كاملة إلى حد كبير لجمل خصوصيات
أفكار ابن رشد، من موقفه السياسي
والفكري تجاه أئمة السنة مثل الغزالي،
وهد ما فصله د. حامد أبو زيد، إلى
الجوانب السياسية التي تناولتها د.
زينب الخضيرى وصولاً للجوانب

الأفكار الحرة والانكار الظلامية التي
تعمل على أن تشد حياتنا خطرات
كبيرة إلى الورا، كما إنه يمثل بوصلة
للانصاف لكثير الجوانب تقدمية في
تراثنا الفيلسفي والطبي والفكري.

والعدد يشتمل على دراسات
مختلفة لكل من د. نصر حامد أبو
زيد، ود. زينب الخضيرى ود.
حسن حنفى، ومحمد المصباحى،
وأحمد عبد الحليم عطية، وعبد
المجيد الصغيرى وعلى مبروك
ومحمد غيفى مطر الذى قدم مقالاً
لشهادة خاصة..... فضلاً عن عدد من
الدراسات للمفكرين الأجانب الذين
تخصصوا، أو اتمنوا بصورة أو
أخرى بفكار وأعمال ابن رشد، أمثال
تشارلز بتروث، ومايكل روس،

تعتبر مجلة ألف التي تصدر عن
قسم الأدب الإنجليزي والمقارن
بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، من أهم
المجلات الفكرية والعلمية والثقافية
بالعالم العربي، حيث دأب محررو المجلة
على تقديم كل ما هو جيد ويتشابه مع
الحياة الفكرية والثقافية المعاصرة.

والعدد الأخير الذى صدر مع نهاية
العام المنصرم ١٩٩٦ يحمل مجموعة من
الدراسات والأبحاث المتميزة عن المفكر
العربي «ابن رشد» الذى احتفت كل
الدوائر العلمية في العالم الغربي
بإنتاجه الفكري والفيلسفي، ومن ثم
فلاحتفاء، بإنتاج ابن رشد يمثل
إنعطافاً حقيقياً نحو التنوير في عصرنا
الحاضر الذى تدور به أكبر معركة بين

الاجتماعية مثل موقفه الواضح من المرأة الذي فصله أحمد عبد الحليم عطية، وهو ما شكل نوعاً من التقدم الفريد على معاصريه، وربما لا تزال ندور لدخل نفس الدوائر بواسطة المحافظين، وهم الذين عناهم ابن رشد في خطابه الأساسي الاجتماعي.

وليس غريباً ونحن في عصر التعددية، الذي لا يمكن القول فيه بالرأي الواحد أو الصوت الواحد، أن نرى د. زينب الضميرى نرى دراستها بعنوان ابن رشد بين التعددية والواحدة توجه نقدها لابن رشد عندما يرى أن الرئيس أو الملك لابد أن يكون متعالياً، ويشبهه بالإمام المعصوم، كما إنه لا يحتاج إلى المروسين بالطبع ليكون رئيساً بينما لا توجد نجاة للمروسين بعده. كما قدمت دراستها لابن رشد من خلال تمسكه بالوحدانية التي لم يفسح عنها. وترى أنه رغم جهود الباحثين لتحليل فلسفة ابن رشد، فإنه لا يزال أمامهم شروط كبير لسبر أغوار فلسفته، حتى يمكن إدراك دوافعها، وأسسها الأيديولوجية يمكننا في النهاية الإجابة على العديد من الأسئلة... وترى د. زينب أن المجال لاكتشاف أبعاد فلسفة ابن رشد لا يزال يحتاج إلى كثير من الجهود والعديد من القراءات....

ومن موقفه من الغزالي، ترى الباحثة أن الخلاف بين ابن رشد والغزالي كان خلافاً بين متصارعين على السيادة الفكرية، لذلك تصدت اشكال نقد ابن رشد للغزالي، فحياتاً يكون نقده له نقداً منهجياً، وأحياناً يكون نقداً منهجياً، وفي أحيان ثالثة يأتي حاسماً الإدارة الأخلاقية، وفي أحيان رابعة يكون حاسماً الاعتقاد بالجهل، والنقص في العلم والمعرفة.. وتبرز الباحثة في دراستها الكثير من الاستشهادات على ما تقول من كتابات ابن رشد نفسه.

وتأتي دراسة نصر حامد أبو زيد بعنوان «خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض» لكي يعمد نوعاً من الدراسة المقارنة بين أفكار ابن رشد، وأفكار الغزالي، متخذاً من رأي الشيخ أمين الخولي ومنهجه في التجديد دليلاً له - حيث لا يمكن التجديد أو القيام به دون أن يقوم المجد بقتل القديم بهتاً، لأن التجديد - على حد قوله - دون فحس القديم فحساً نقدياً من شأنه أن يضيء أفكاراً إلى أفكار، فنتجاوز الأفكار القديمة والأفكار الحديثة دون أن يزعج القديم ويحل محله. كما يطالب بعدم وجود أية ضرورات في الدخول في إنتاج الخطاب الركيك المسقيم، الذي

ينطوي على التراجع والاستسلام أمام الهجوم للمحافظ الذي يتهم الأفكار الجديدة بالإحاديث أو الشيوعية، أو العلمانية..... كما يرى أنه عند قتل القديم بهتاً يجب رد الأفكار إلى سياقها في تاريخ الفكر، حتى نزيل عنها القداسة التي تسمح لانتصار تقليد القديم بتجويرها في وجه المجدين.

كما يرى نصر حامد أبو زيد أنه ليس من الضروري أن تكون القراءة الحديثة للأفكار ابن رشد مرتبطة بصيغة التفسير الأوربي، لأننا نحتاج إلى قراءتنا الخاصة، التي لا تعني الانفصال لتمام أو الكمال عن القراءة الأوروبية، كما لا تعني فسخ الاشتباك بين ابن رشد وسياقه العربي الإسلامي تاريخياً وحضارياً. ويرى نصر حامد أبو زيد، أن أفكار ابن رشد سببت الكثير من الاضطراب بين دارسيه... ويقول:

«لقد حملت أفكار ابن رشد خطابين. أحدهما علوم الأوائل، وثانيهما علوم الشريعة، لذلك راح لكل فريق ينقش عن أفكار ابن رشد الأصلية الحقيقية، إما في ركاب الشروح والتفسيرات، وإما في دماليز السجال ومجنجاته. هذا ما ذهب إليه ريسان إلى أن كتابات ابن رشد الدينية لا تمثل فكره الحقيقي، لأنها كتابات كان الهدف منها مخادعة فقهاء المالكية وتحديثهم رداً على

اتهاماتهم له. أما أفكار الفيلسوف الحقيقية فيجب البحث عنها - فيما يرى ريشان - في شروحه لأرسطو. حيث كان ممكناً أن يتخذ من نصوص أرسطو الأصلية قناعاً للتعبير عن آرائه وأفكاره....».

ويورد الباحث آراء ابن رشد في جهود أبي حامد الغزالي في القرن الخامس الهجري، ويرى أنه كان وسطياً ناهضاً للمعتزلة، كما ناهض المتصوفة، وباطنية الشيعة، وزينة الفلاسفة وكان في كل ذلك يعتمد الحلول الوسطى اتباعاً لمنهج الأشعرى، وبذلك فالغزالي في رأي ابن رشد لم يلزم مذهباً من المذاهب في كتبه، فهو مع الأشعرية أشعرى، ومع الصوفية صوفى، ومع الفلاسفة فيلسوف.... وفي اختصار يرى نصر أبو زيد أن ابن رشد يمثل همزة الوصل بين حلولية الحلاج - أي نظرية الحلول - في القرن الثالث الهجري وبين وحدة الوجود عند ابن عربي في القرن السابع. ويرى أن لغة الغزالي المتحفظة في إحياء علوم الدين - جاءت لتحاول تقادى رد الفعل الذي كلف الحلاج حياته. كما يرى أن موقف الغزالي في مناهضة فكر الباطنية لم يكن موقفاً فكرياً بقدر ما كان إسهاماً سياسياً للدفاع عن حق الخليفة العباسي في الإمامة. كما ذهب

من المتأصرة إلى تبرير النظام القائم والدفاع عنه بنفس آليات الفكر الشيعي الباطني. المتطرف...

وفي مواجهة ذلك المناخ الذي نبت فيه فكر الإمام الغزالي وضع أبو زيد ملامح مناخ قرطبة والأندلس الذي ظهر فيه ابن رشد، وهي البيئة التي كانت خالية من الفتاخر والتناقض، بل كان يسودها التسامح مع حقة الصراع ضد الآخر المسيحي، عندما بدأ ابن رشد نقده في مناهج الأدلة لفكر الشيعة، كما كان منهجه واضحاً في نقده للمتكلمين، والمعتزلة والأشاعرة، حيث كان نقده لهم يتميز ببساطة جادة، ورأى أن علم الكلام ارتكب في نظره أخطاء جسيمة في حق الشريعة، وسبب لها الكثير على مستوى الفكر وعلى مستوى التأويل. واعتمد لغة البرهان الذي يعتمد على القياس العقلي الذي يقضى إلى حقائق يقينية لا يمكن الشك فيها. كما رأى أن هناك ثلاث لغات يجب التفريق بينها أثناء الاستعمال فاللغة الخطابية للعامة، أو اللغة الجدلية للمتكلمين والفقهاء، واللغة البرهانية - أو لغة البرهان - للفلاسفة، وذلك مرتبط بطبيعة الناس المتفاسدة في التصديق، لأن منهم من يصدق بالبرهان أو منهم من يصدق بالتأويل الجدلية تصديق صاحب البرهان بالبرهان، ومنهم من يصدق

بالتأويل الخطابية كتصديق صاحب البرهان بالتأويل البرهانية.

ولذلك بالإصلاح يجب - كما يبين ابن رشد - أن يمنع كتب الجدل والبرهان من أن يقرأها العامة. مع منع نشر التأويل الحق للشريعة إلا في كتب البرهان، التي لا يصل إلى فهمها إلا من تدرس بالبرهان ودرس مقدماته وعرف طرائقه.

ويرى بحث أحمد عبد الحليم عطية، ليوضح كيف أصبحت أعمال ابن رشد مفقودة في العربية وموجودة في ترجمات لاتينية وعبرية، مما جعل البعض عندما رأى غياب المتن الأصلي الرشد في العربي يقدم صورة وهمية عن الفيلسوف العربي، فهناك في رأي ابن رشد اللاتيني، وابن رشد العبري مما أبعد الفيلسوف عن سياقه الحضاري العربي والإسلامي والتي به في أيديولوجية أوروبا الوسطية.

ثم يصل الباحث إلى وضع بعض الملاحظات حول قضية المرأة في كتابات ابن رشد، ولقد تناولها في تلخيصه لكتاب جمهورية أفلاطون، وهو المعتقد في العربية، مما أسدل الستار حول أفكار ابن رشد الاجتماعية والمدنية. ويحدد الكاتب بعض اجتهادات ابن رشد، حيث يعرض لمختلف المذاهب الفقهية ثم يأخذ منها ما يتفق مع الفعل

الحضور الأول لابن رشد في مارس عام ١٨٩٩ عندما نشر فرح انطون في مجلة الجامعة التي أنشأها بالاسكندرية عرضاً وتلخيصاً لكتاب أرنست رينان «ابن رشد والرشدية» حيث قام جدل كبير حول الموضوع بين محمد عبده وفرح انطون اللذان كانا يمثلان التيارين الأساسيين - الأول الإصلاحى التجريدى الإسلامى، فى مواجهة التيار التفريدى الشامى المسمى الداعى إلى التسامح التنويرى وحرية الفكر.

وفى النهاية - أرى أن هذا العدد من مجلة ألف بما حواه من أبحاث ودراسات يمثل علامة جيدة للغاية على الجدية فى التناول لموضوع علمى فكري بالدرجة الأولى، مع تصويل كل ما يؤكد الهوية الحقيقية فى ثقافتنا العربية دون الوقوع تحت تأثير حالة الشعور الزائف بالظلمة من ناحية أو الإحساس بمقدرة الدونية لقاء كل ما هو وارد ومن ثم لا بد أن يكون لكل ما جاء مربوده العمل فى نفوس الدارسين والمثقفين والباحثين.

وأن أسباب الفقر تتمثل فى كون النساء عالة على الرجال، وهن لا يتفهمن بفضل نشأتهن أيًا من الأعمال الضرورية... ومن هنا نرى مع الباحث أن ابن رشد كان من أوائل الفلاسفة العرب الذين اقتحموا مجالاً هاماً، وطرح بعض الآراء التى لها أهميتها فى كشف حقيقة المساواة بين طبيعة المرأة وطبيعة الرجل، مع قدرتها على القيام بنفس ما يقوم به من أعمال وذلك منذ عدة قرون

وتأتى شهادة الشاعر «صاحب عفيفى مطر» بعنوان «شهادة من مقصورة المنفرجين لكى توضح، كيف فتحت وعى صاحب الشهادة على أفكار «ابن رشد» منذ كان صغيراً يقلب بين آراء المفكرين والفلاسفة، ويرى انه على الرغم من فقدان فاعلية آراء ابن رشد العقلية فى أرضه الأصلية إلا أن تأثيره كان مؤثراً فى دفع مسيرة الحركة الفكرية فى أرض أخرى غير الأرض التى نبت فيها فكره وذلك فى رأيه يرجع إلى السياق الحضارى واختلافه لأنه لا توجد قيمة خارج السياق. وكان

فيما يساوى بين الرجل والمرأة، وعندما لا توجد اجتهدات تسعفه، كان الفيلسوف يقوم باجتهداته الخاصة، وعلى وجه الإجمال - كما يوضح احمد عطية - إنه يحق للمرأة نفسها أن تعقد الزواج، ويجب أن تكون العقوبة عند قتل المرأة نفس عقوبة قتل الرجل، كما يستوجب أن تكون حصتها فى الغنائم تعادل حصّة الرجل، وهو ما يؤكد ويتفق مع تدليله فى تلخيص كتاب «افلاطون فى السياسة «الجمهورية» على مساواة المرأة من طبقة الحراس «الحفظة» بالرجل فى نفس مهام الرجل. ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول بجواز قيام المرأة بالإمامة فى الصلاة حتى بين الرجال، كما انه لا يوجد ما يمنع توليها الوظائف العليا كالرئاسة أو الحكم، كما يذهب إلى أبعد من ذلك كثيراً عندما يعطى الحرية للمرأة فى كتاب أمهات الأولاد من بداية المجتهد، فلا تُباع أم الولد متكتة فى ذلك على حديث للنبي «أيما امرأة ولدت من سيدها فإنها حرة إذا مات». - ويرى أن كفالة المرأة فى المدن غير معروفة،



أفكار متنوعة

ولكن لا المحاضرات ولا المقالات
أتيح لها أن ترى النور حتى يتعرف
القارئ على أفكار صاحبها ويتفق
معه أو يخالف، أو يرفض مايقوله
كلية. وقد يظن القارئ الذي يجمع به
خياله أن هذه الأفكار مُنعت وحيل
بينها وبين النشر لأن صاحبها كان
يُعرض فيها على الثورة، أو لأنه من
تلك الفئة الحاكمة التي تهدف إلى
تعكير صفو المجتمع، أو لأنه - وهذا
هو الأخطر - يريد ضرب الوحدة
الوطنية والعودة بالزمن إلى الوراء...
وكل هذا ليس صحيحاً؛ فالرجل
يكتب في تخصصه، ويكتفى بوصفه
مؤرخاً بسرد الوقائع دون أن يصدر
حكماً عليها، والغريب بعد هذا أنه -
كما يقول - كان يُكّال له الشئ ممن



المتخصصة فيها، وبعضها الآخر
كان محاضرات القاهها صاحبها في
مؤتمرات وندوات دُعي إليها.

هذا ليس عنوان الكتاب كما
يلاحظ القارئ، ومؤلفه الدكتور
عاصم الدسوقي لا يقصد أن أفكاره
لم تُنشر لأنه لا يزال يعيد صياغتها
ويحذف منها ويضيف إليها، كما
كان بعض القدماء من كتاب العرب
يفعلون، ويعد توثيق الحذر والمبالغة
في التآني يحسون بالندم ويشكون
من أنهم تسرعوا؛ لأن أفكارهم
الحية الواضحة فقدت حياتها حين
نُقلت إلى الورق، وكذلك لا يقصد
المؤلف أنه حمل أفكاره هذه في
شكل مقالات وطاف بها على
الجرائد والمجلات طالبا نشرها...
فالواقع أن بعض هذه المقالات كان
يكتب بتكليف - أو بإلحاح شديد -
من رؤساء تحرير الصحف أو
المشرفين على الصفحات

يسمعون تلك المحاضرات أو يتاح لهم قراءة هذه المقالات.

إن لماذا لم تنتشر هذه الأفكار؟ سنحاول الإجابة على هذا السؤال وسيكون اجتهادنا محدوداً لأننا سنستشهد بكلام المؤلف نفسه الذى يفتتح كل موضوع بمقدمة طويلة أو قصيرة تحكى ملابسات كتابته وكيف تم وأده أو إهماله أو حذف فقرات منه إذا نُشر.

ولنأخذ مثلاً الموضوع الأول الذى يدافع فيه الكاتب ليس عن الزعيم سعد زغلول - فالرجل لا يحتاج إلى دفاع - وإنما يعترض على المنهج الذى اتبعه الأساقا ففتحى رضوان فى التقليل من شأنه وتهميش دوره العظيم فى ثورة ١٩. فقد اعتمد فتحى رضوان على مذكرات محمد على علوية وحسدها، والمؤلف يرى أن هذه المذكرات ليست كافية لإدانة سعد زغلول؛ لأسباب موضوعية كثيرة منها أن علوية أملى مذكراته من الذاكرة بعد مرور ربع قرن أو يزيد على وقوع الأحداث التى يرويها، ومنها موقفه العدائى الواضح من سعد فى مقابل تأييده لعدلى يكن، ونحن نعلم كيف اختلف الطريق بين الرجلين وكيف ثار بينهما الجدل..... وقد كتب المؤلف موضوعه هذا

بعد أن نشر فتحى رضوان مقاله، فقد التقى برئيس تحرير مجلة (...) ولكن يجدر بى ألا أذكر اسم المجلة، وأستعير هنا - دون أن أقطع السياق - كلمات جوجول فى بداية قصة المعلق:

«... فقد أصبح كل موظف فى هذه الأيام يعد أية إهانة له بالذات، إهانة للمجتمع بأسره .. فلهذا يحسن - اجتناباً لكل مسامة أو كدر - أن نسمى المصلحة التى تحدث عنها هنا «مصلحة ما» أو «إحدى المصالح» (ترجمة عباس حافظ - مجلة المجلة - ديسمبر ١٩٥٨)

وهكذا سنفعل... فقد التقى المؤلف برئيس تحرير «إحدى المجلات» فطلب منه رئيس التحرير هذا أن يرد على فتحى رضوان.. وكتب الدكتور عاصم الدسوقي مقاله بحسن نية وسلمه لرئيس التحرير، ولكن الموضوع لم ينشر.. لماذا؟ لأن فتحى رضوان - وهو محام شهير - كان موكلاً فى قضية تخص أقارب رئيس التحرير «فلم يشأ أن يكدر خاطر المحامى أو يفسد مرافعته» أو - وهذه الجملة الضخمة من عدوى - يوغر صدره.. أرايت؟ إننى واثق تمام الثقة أن فتحى رضوان لو كان قد قرأ رد الدكتور الدسوقي الهادئ المحايد

لأخس بالرضى، وربما قال لنفسه: إن أبنائنا قد تخلصوا من حدة الطبع التى كانت تسيطر على جيلنا، ومن يدرى.. ربما امتدت المناقشة - وفى هذا نفع كثير للقراء ولرئيس التحرير بالطبع.

ولكى لا تستمر حيرة المؤلف الذى يقول «ما أثار حيرتى أننى لم أكتب إلا بناء على طلب» ولكى أزيده - بكل تواضع - علماً «بأسرار النشر» التى يقول إنه علم منها شيئاً واحداً، تقتضىنى الأمانة - فى السياق نفسه - أن أكشف له سراً آخر فى إطار واقعة كنت أحد شهودها عام ١٩٧٧ على ما أذكر: كنت فى تلك الأيام أعمل فى «إحدى المجلات» - نعم.. لابد من الاحتراز مرة أخرى - وكان رئيس تحريرها رجلاً من عشاة اللبراليين، يظل يحدثنا - وقد بدا أن المناخ موات - عن تجربته فى لندن التى عاش فيها سنوات طويلة، وعن نظريته التى صاغها بعد هذه التجربة وهى أنه كلما اتسعت أفاق الحرية أصبح الناس أكثر التزاماً بالقيم، ثم يجرع على الحديث عن مصر فيقول: إننا كنا صغاراً فى عام ١٩٥١ فلم تنتبه كما انتبه هو إلى الضرر الذى نشرته جريدة «المصرى» وهى جريدة موالية للوفد الذى كان فى الحكم وقتها، وقالت فيه أن الملك

تناول طعام الغداء - وكنا في شهر رمضان الكريم والجو شديد الحرارة والظما يقتل الناس - في «كابري».. ولم يحدث شيء لرئيس تحرير الجريدة ومحوريه، كان - رحمه الله - يقول: نريد مزيداً من الحرية، وطلب منا اقتراح أسماء لها وزننا للكاتب في المجلة وفق هذا المفهوم الجديد، ولما طرح أحد زملائنا اسم الدكتور محمد حلمي مراد تهلل وجهه وطلب من هذا الزميل أن يرجمه كتابة، ليس موضوعاً واحداً وإنما موضوعات، وتردد الرجل كثيراً وزميلنا يلح عليه بإيعاز من رئيس التحرير حتى كتب أخيراً موضوعاً ذكر فيه من بين ما ذكر أن الشباب يعانون من أزمات علينا أن نخلصه منها، وأهم هذه الأزمات إحساسه بازواج الكبار: فالأباء والمسئولون لهم وجه في البيت أو في الجلسات الخاصة، ولهم وجه تناقض هذا في الأماكن العامة مما يثبته صورة القذوة.. هل هذا الكلام يمكن أن يغضب أحداً؟ ومع ذلك رفضه رئيس التحرير الليبرالي.. ولا تسل عن إحساسنا «بالكسوف» أو «الكبسة» كما نقول بلغتنا العامية البليغة.

وانتهت هذه الأزمة.. وعاد زميلنا - الذي نسى - يلهث من جديد

ليستكتب هؤلاء الذين يمعنون كلامهم بماء اللق الثقيل ويتفننون في إقناع الناس - عبثاً - أن كل شيء على مايرام.

ولانتهى حيرة المؤلف ولاتتوقف تساؤلاته؛ فهذا هو موضوع آخر يُطلب منه لجريدة يومية شهيرة، فيسبلي الطلب وينجزه في وقت قياسي، ولكن الموضوع ينشر مشوهاً بعد أن حذفت منه فقرات يعيد الكاتب نشرها في هذا الكتاب، والمشكلة أن هذه لم تكن أول مرة تنف فيه الجريدة هذا الموقف، مما يضطره إلى التعبير عن ضيقه في المرة الثالثة قائلاً:

«... وعلى هذا فلا يمكن أن تكون جريدة (...) ديوان الحياة المعاصرة كما وصفها طه حسين يوماً؛ لأن الحياة المعاصرة في مصر لا يمكن أن تكون واحدة المستوى خلال أكثر من قرن إلا إذا كان السكون طبيعة الحياة، والحق أن الحياة متغيرة وأن الجريدة هي الساكن الوحيد على مبدأ عدم إغضب ولي الأمر».

وإذا تأملنا ماحذف من هذا المقال لأصابتنا الدهشة؛ فالكاتب كان يقارن بين ثورة يوليو والثورة الفرنسية وينتهي إلى نتيجة هي في

صالح ثورة يوليو بكل تأكيد... فلماذا هذا التشويه؟ إنه عمل لامبر له:

«ولا إذا كان المطلوب تشييت الأحكام المفرضة عن ثورة يوليو في ذهن القارئ الشاب الذي لم ياصورها، والإلحاح على العقل بأن ماقامت به الثورة من إجراءات ليس له مثيل في دنيا الثورات، حتى تظل ثورة يوليو عملاً شاذاً كريها في الدوائر الرجعية».

ولكننا لانستطيع أن نتفق مع المؤلف في بعض استنتاجاته التي تعقب حيرته؛ ففي موضوع «القدس تحت الإدارة العثمانية والبريطانية» قال إن الأستاذ محمد المعلم طلب منه أن يكتب فصلاً من كتاب ستنشره دار الشروق عن القدس، وأنجز المؤلف الموضوع الذي اختار أن يكتب فيه وسلمه لدار الشروق، ولكن الكتاب كله لم ينشر.. ويتساءل المؤلف بسخرية:

«هل كان مطلوباً كتاب ذهبي إسلامي إبراء للذمة في قضية القدس، شأن الذين يبرئون ذمتهم بالبيانات والأحاديث؟ وهل لرأس المال النفطي دور في هذا؟»

والواقع أن المؤلف لايجح له هنا بالتجديد أن يطرح هذه التساؤلات، فالموضوع الذي كتبه ليس فيه إدانة

للدولة العثمانية، بل على العكس من ذلك تماماً كما يقول هو مراراً؛ فالدولة العثمانية «لم تسمح مطلقاً أن يحصل موسى مونتيغوري على امتياز شق طريق يصل القدس بالبحر عند يافا» وقررت الانفراد بإقامته». وماذا كانت الدولة العثمانية ستفعل والمؤلف يقول عنها «وقد نجحت جهودهم (اليهود) بسبب ضعف الدولة العثمانية وانشغالها بأمرها الداخلية من حيث الصراع على السلطة وانتفاضات الأقاليم التابعة لها» ومع ذلك فإنني أتذكر بحزن بالغ أن السلطان عبدالحميد كتب رسالة إلى أحد مشايخ الصوفية يقول فيها إنه يفضل أن تقطع يده ولا يقع على قرار يسمح لليهود بالإقامة في فلسطين. والدولة العثمانية أقل الأطراف التي يمكن أن يوجه لها الاتهام في هذا الموضوع الذي كان يتم بمساعدة من العالم كله.. ولذلك فإن رأس المال النفطي غير وارد هنا.

والاستاذ محمد المعلم رحمه الله كان ناشراً ذكياً، ولعل فكرة نشر الكتاب قد توهمت في ذهنه

حين ظن أن الظروف مواتية لنشره.. ولكنه انتبه إلى عقم المحاولة.. ولأرباب أن الدكتور الدسوقي يتذكر حريق المسجد الأقصى عام ١٩٦٩ وكيف كان يدعى الشاعر محمود حسن اسماعيل - وهو رجل متقدم في السن - لإلقاء قصيدته عن القدس في كل مكان عبر ميكرفون الإذاعة والتلفزيون ضمن حفلات أضواء المدينة - ولك أن تدهش أو بالأحرى يمتلئ قلبك غيظاً - حتى لقد سمعت القصيدة منه ذات ليلة في سمعود أو دمنهور.. هذا بالإضافة إلى القصائد التي انهمرت كالطر في مصر وحدها، فما بالك بالدول العربية الأخرى؟ ناهيك عن الكتب وأغاني فيروز.. لقد بدا لنا في تلك الأيام أن تحرير القدس على الأقل - وليس بقية الأراضي الفلسطينية - إنما هو مسألة وقت لا أكثر.. ولكن الموضوع نُسِيَ كالعادة ولكنه لم يحدث.. وقل ذلك أيضاً في واقعة قتل المصلين وهم ساجدون.. فمن الناشر الذي يغامر باستثمار أمواله في صفقة خاسرة؟

أما موضوع «الإطار الفكري للمقاومة العربية في العصر

الحديث» الذي ألقاه على سبيل المحاضرة في البصرة عام ١٩٩٠ فإن الإجابة على تساؤل المؤلف والاستنتاج بالقارئ:

«... قول يساعدني أحد القراء في اكتشاف مايتعارض في هذه المقالة مع فلسفة حزب البعث العربي الاشتراكي بالعراق؟»

الإجابة ذكرها المؤلف في الفقرة السابقة لهذه الفقرة مباشرة، فكل مقاله لا يختلف عليه أحد..

«غير أن بحوث الندوة لم تنشر» والسبب هو قيام حرب الخليج، ولن أقول «غزو العراق للكويت» كما قال المؤلف، فهو بلا شك يعرف أكثر مني كيف تُصَبُّ الشرر للعراق، وبسبب هذه الحرب تأجل - ليس نشر الكتب فحسب - وإنما وجود الطعام والدواء.. ولم يتأجل الموت.

ولم نستطع - كما يلاحظ القارئ - أن نفي هذا الكتاب الشائق حقه من العرض والتعريف به.. ولكنني سأشعر أنني غير مخلص لما أفنيت عمري في تعلمه إذا لم أشر إلى الكم الهائل من الأخطاء في هذا الكتاب.. وقد يكون سببها المؤلف أو المطبعة.. ولكنها موجودة فما ذنب القارئ؟

مناير جديدة . وقضايا ثقافية

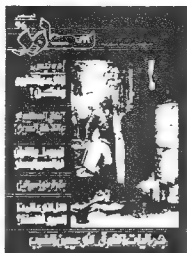
النصوص الإبداعية والمراجعات والاستطلاعات وغيرها من المواد التي ترسخ لقيم الإبداع وتدافع عن حرية التفكير والتعبير

وتستحق مجلة (حرية) التي صدر عددها الثاني هذا الشهر أيضاً، تحية مماثلة، وهي مجلة مستقلة صدر عددها الأول العام الماضي، وترأس تحريرها الأدبية عبلة الرويني، ويدير تحريرها وائل عبدالفتاح. وفي هذا العدد الجديد، مقالات وشهادات حول (شهوة الصادرة) مع أمثلة من مواقف الأهرم المتشددة إزاء بعض الكتب والإبداعات الجديدة. وفي هذا الإطار تكتب فريال غزول عن (إدوارد

أما المناير الفكرية والأدبية المستقلة الأخرى، فقامها مجلة (نداء) التي أسسها الكاتب والناقد الكبير د شكري عياد بالتعاون مع مجموعة من الكتاب والأدباء وقد صدر العدد التجريبي الثالث هذا الشهر، مثبثاً لعدد من القضايا المهمة في واقعنا الثقافي مثل المشاركة المصرية الأوروبية لعلى عبدالعزیز سليمان، و(شروخ في الوعي الثقافي) لمحمد إبراهيم الفيومي، و(الرجل العادي) لعبد الغفار مكاوى و(من السخيرية إلى الاستهزاء) لبهاء طاهر، و (الثقف والسلطة) لشكري عياد، و(العلم والدين) لعائشة رافع، بالإضافة إلى

لاشك في أن الواقع الثقافي المصري سيظل أرحب وأغنى من أن تعبر عنه مجموعة الإصدارات والدوريات التي تصدرها وزارة الثقافة بمختلف مؤسساتها وهيئاتها؛ وهذا هو ما تنبه إليه مجموعة من المثقفين المهتمين بإنشاء مناير مستقلة صحفية وفكرية وأدبية - بعيداً عن وصاية المناير الحكومية.

في هذا الإطار شهدنا ظهور صحيفة (الدستور) قبل أكثر من عام، وشهدنا أيضاً ظهور صحيفة (النخبة) في العام الماضي وهي صحيفة أسبوعية سياسية مستقلة يرأس تحريرها الصحفي الشاب محمد حربي؛ وغير هاتين من الصحف مما لا يتسع لذكره المقام.



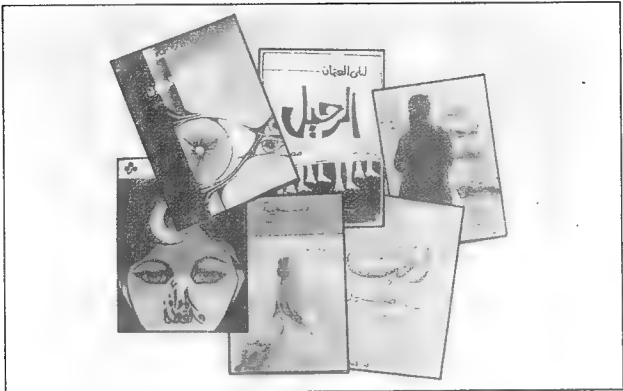
ولنا لنأمل أن تتمكنت المناير الثقافية الجديدة من المضى في طريقها وأن تكون قادرة دائماً على أن تطور نفسها بما يخدم الثقافة الجادة ويثريها؛ ويحتاج ذلك إلى تكاتف المثقفين ووعيهم بخطورة دورهم؛ كما يحتاج إلى استيعاب الدروس المستفادة من تاريخنا الثقافي القريب، فكم من صحيفة أو مجلة توقفت في منتصف الطريق بسبب ما واجهته من عوائق مادية أو فكرية أو تنظيمية؛ وهذا هو ما يجعلنا نقول إن إصدار صحيفة أو مجلة مستتيرة، أمر مهم ضيق، ولكن الأهم هو الاستمرار والنجاح في الحضور المتميز والمؤثر في الساحة الثقافية.

متميز وتصميم أنيق وورق فاخر، أما موضوعات العدد فندل على فتح المجال لمختلف التيارات الإبداعية والرؤى الثقافية، وترأس دفاطمة نصر مجلس إدارة المجلة، ويرأس التحرير عبدالقادر حميدة بمعاونة فتحى العشري وسليمان الحكيم.

ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد من جديد أن الواقع الثقافي المصرى يحتاج بالفعل إلى هذه المناير فهي أسلحة فعالة في معركة الدفاع عن حرية التفكير والإبداع، تلك المعركة التي ثبت أن المؤسسات الثقافية الرسمية لا تستطيع أن تخوضها منفردة بالنياية عن جموع المثقفين يختلف انتماءاتهم.

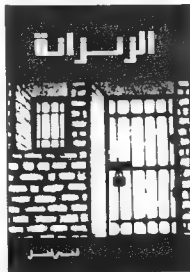
سعيد والمفارقة (القريبة) مع ترجمة لحوار ينشر لأول مرة بالعربية مع إدوار سعيد، وقد قام بالترجمة القاص ناصر الحلواني، ويكتب حلمى شعراوي وأمينة رشيد وعلى حرب عن موقف جازودى من أساطير إسرائيل، وعن محنة نصر أبو زيد وأزمة المجتمع المتخلف يكتب حسن نافعة وطبيب تيزيى، كما يكتب مصطفى سوييف عن الثمن الاجتماعي لمطاردة المبدعين، ووائل عبدالفتاح عن مصادرة رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) في السودان.

أما آخر المناير المستقلة الوليدة، فهي مجلة (سطور) التي ظهر عددها الأول في ديسمبر الماضى بإخراج



قضايا ثقافية

أرسل إلينا الكاتب فتحي فضل صاحب رواية (الزنتانة) تحديدا للفكرات التي رأى أن الروائي الكبير صنع الله إبراهيم قد نقلها عنه وضمنها روايته الجديدة (شريف)، ويحتاج الأمر إلى الانتظار لسماع كلمة النقاد في هذه القضية المثارة، لتعلم منهم إلى أي حد يستطيع المبدع أن يعتمد على



ولعله من المناسب في هذا المقام أن ندعو إلى إعادة مناقشة القوانين المقيدة لظهور المنابر الصحفية المستقلة، وكذلك القوانين المقيدة لتكوين الجمعيات الأدبية والفكرية، فنحن على أبواب القرن الحادي والعشرين، ولا يجوز أن نستقبل هذه المرحلة الحرجة التي تحتاج إلى تضافر كل القوى الفكرية والطاقات المبدعة؛ ونحن مكبلون بهذه القوانين العتيقة.

مصادر أخرى في عمله الروائي، وربما كان الفصل في هذا الموضوع متعذراً قبل صدور رواية (شرف) كاملة.

وإننا لندعو النقاد إلى مناقشة موضوعية لا تقف فقط عند حدود هذه القضية السرقات الفكرية والأدبية التي شاعت في السنوات الأخيرة مع شيوع النقد البنيوي الجديد فستلاشت الصدود بين (التناص) و(التلاص) وبين السرقة والاقتباس، واجترأ بعض الكتاب على ما لم يكن يجرؤ إليه أحد من الأجيال السابقة.

وتتعرض القاصة الكويتية ليلي العثمان، والدكتورة عالية شعيب

الأستاذة بجامعة الكويت لحملة إرهابية ظالمة هذه الأيام، جعلتهما تمثلان أمام جهات التحقيق استناداً إلى الحجة التي يلجأ إليها الظلاميون في كل مكان ليتكفروا من مصارعة الإبداع والحجر على حرية التعبير والتفكير، ألا وهي حجة إفساد الذوق العام وهدم القيم والتقاليد؛ وهذا أمر نعرفه ونعاني منه هنا في مصر كما يعاني منه المبدعون في كل البلاد العربية تقريباً، وإن يستطيع المثقفون المستنيرين أن ينتصروا في هذه المواجهة إلا بأن يتأزروا ويقفوا ضد هذه الموجات الظلامية أين كانت.

إن ما حدث في الكويت نذير خطر يوشك أن يحدث بنا جميعاً، فهو الذي راح ضحيته الكاتب فرج فودة قبل ثلاث سنوات، وهو الذي صويت يده الأثمتان الطعنة الغادرة إلى عنق نجيب محفوظ، وهو الذي ظل يطارد نصر أبو زيد إلى أن حكم بالتفريق بينه وبين زوجته وشرده خارج بيته ووطنه، ونحن لا نريد أن نتفرج على كارثة أخرى جديدة تتعرض لها الآن الأستاذة الجامعية المستنيرة عالية شعيب، والقاصة المبدعة ليلي العثمان، فلنتنادى لكي يرتفع صوت الصرية على صوت الطاغوت.

حسن طلبة



تيم فيشار وغناؤه المسرحي

نفسه فوق خشبات المسرح أو
'مام كاميرات السينما

وتعود أصول هذا الفن إلى
مصطلح «مونولوج» أي الأداء
المفرد للممثل دون حوار مع
الممثل الشريك له في الموقف
المسرحي. والمونولوجيست لفظ
'غريقي الأصل، وهو ملقى
نونولوجيات. وقد تعددت
نوعاتها واختلفت وظائفها.
لكنها جميعا يمكن لنا أن
ندرجها تحت اسم «فنون
الكباريه» والكباريه ليس - كما يزعم
البعض - فنا رخيصا مرتبطا
باللأهى الليلية «الكباريهات» رغم أنه
كان أثناء الحرب العالمية الثانية
ويعدّها يقدم فيها للتسرية واللّهو.



دوره امروست صاحب تيم فيشار (دويوس)

الجيزاوى وغيرهم. نجوم هذا الفن
المتع والبليغ. وكانت قدرات الممثل
الكوميدي الحقيقية تتفجر قوة
وإبداعا، ويقم وفقا لمعرفته قواعد
هذا الفن العسريق وطرق أدائه
وسائل التعبير عنه قبل أن يقدم

يبدّر فن «المونولوجيست
أو يكاد. وهو فن كان يعتمد
في أوائل الثلاثينات على الفك-
الذكة الحريفة والتعليق الحاذق
على المشاكل السياسية
والأوضاع الاجتماعية المتردبة
في المجتمع المصري آنذاك
وعن تفاسيم الأزمان
الاقتصادية وكسادها. كان هو
الفن المسرحي الغالب الذي
يقدم في مصر للجماهير
وينتشر في أفاق الحياة
المسرحية في بلادنا كانتشار النار
في الهشيم. وكان «المونولوجيست»
إسماعيل يس - وحسن فايق
ومحمود شكوكو وزينات
صدقي ومارى منيب وعمر



صورة أخرى لثيم فيشار

قبل انصطاطه، لأننا لا نواصل تقاليده أو نسعى لتقديمه أو نرغب في تعليمه. يمثل فن «الكباريه» عند الشعوب الأوربية أعظم فن تمثيلي يؤديه الممثلون الكبار، بل يبدؤون به لإظهار قدراتهم المتعددة والمتنوعة، ومواهبهم الغضة في تأويل الأحداث العصرية وتفسيرها. ولعل أعظم مثال يدل على قيمة هذه الفنون ماشاهدناه في فيلم



صورة لثيم فيشار

لقد اندثر هذا الفن فجأة من عصر في الثلث الأخير من القرن العشرين عند ظهور التلفزيون؛ وكأنه فن لم ينشأ لدينا وتطورت لهفته، ليختفى فجأة متستراً ككفقرات في برامج الملاهي الليلية أو الأفراح، لالقاء النكات الغليظة المقسمة بالسخف والبذاءة. وقد ساعدنا نحن بتفصنا على انتشار هذا الفن العظيم

لكن هذه الفنون تقوم على الأفكار المصاغة صياغة أقرب إلى الأغنية المسرحية، تؤدي غناءً ويعبر عنها بأساليب الأداء المسرحي، وتعتمد على التكوين وتنوع الإيقاع واختلاف الطبقات الصوتية في أداء ملقيها؛ بهدف إبراز فكرة أو موضوع أو «ثيمات» سياسية كانت أم اجتماعية أو اقتصادية.

الصب - When Love Vanishes
بملهى برلين الليلي. لقد استطاع
فيشار أن يثبت لسمعته ومحبى فنه
- أنه بالإضافة إلى مقدرته الفائقة في
تقديم الأغاني القوية الرنانة - يملك
كذلك القدرة على أن يفتح جمهوره
العريض ويسحره بأغانيه الحادة،
والحانة الناعمة ومقطوعاته
الساخرة، فضلا عن اندماجه التام
في فقرات الأغنية وطريقة تقديمها.

وفي رأى نقاد المجلة الألمانية
الدائغة الصوت «دير شبيجل» Der
Spiegel، أن تيم فيشار يتمتع
بداء متميز، فهو - في رأيهم - لا
يغنى فقط. «إن يهمس يبكى ..
يصفر .. يلهث ويؤدى كل فعل من
هذه الأفعال بنفس المقدرة، فهو
يرقص، ويمثل، ويتحدث في آن
واحد»

وتتوالى الأغنيات المسرحية
والأناشيد التمثيلية وتظهر البومات
الأغاني بشكل متتال، يكون آخرها
في عام ١٩٩٤. ويبلغ ما يقدمه
فيشار مالا يقل عن مائتى حفل
غنائى مسرحى فيما يزيد عن
عشرين مدينة ألمانية.

يقدم فيشار في أمسيته
بالقاهرة أغاني مختلفة كتبها شعراء
وكتاب مسرح المان لامعون؛ لعل من
أهمهم الشاعر هنريش هوليندر
وأغانيه الشهيرة.. سترندجانوف،

عمره يعمل فيشار بمسرح الفنانين
بمدينة هامبورج كموظف بشباك
حجز التذاكر بمسرح شميدت
الألماني، لتتاح له الفرصة فيقدم
عملا واحدا على المسرح مع عازف
البيان «ريشار بيلفريد» الذى يلتقى
به آنذاك ولا يتركه من يومها حتى
الآن.

من هنا يبدأ المستقبل الغنى
لفيشار حيث يتفق هذا المغنى
الشباب مع أصحاب مسرح شميدت
على تقديم حفلاته الفنية التى
تحمل أول مجموعة له اسم «سارة
يسلا ردا» - Zarah andersed
استطاع تيم أن يثبت أنه يتمتع بلون
خاص فى الأداء، فهو يبتعد كل
البعد عن الأسلوب التقليدى فى
الأداء أو الاهتمام بمظهر خلاب من
خلال ارتدائه ملابس ملفتة للنظر؛
واستخدام أسلوب هزلى غير
مقصود فوق خشية المسرح للإيهام؛
إنما يستخدم الأغاني القديمة التى
تحمل عبق الماضي وأصالة لتحكى
لنا عن تجاربه الشخصية انتقل تيم
فيشار عام ١٩٩١ إلى مدينة برلين
حيث يلتقى بالموسيقار وعازف
البيان الأشهر «توماس نووت»

يقدم تيم عددا من الحفلات
المسرحية الفنية بمسرح هامبورج
وكذلك فى العديد من المدن الألمانية.
وفى عام ١٩٩٣ يقدم مجموعة أغان
جديدة تحمل اسم «عندما يخفى

«كباريه» بطولة ليزا ما نيللى. لقد
مهت هذه الفنون الطريق في تطوير
أداء الممثلين داخل الأعمال الموسيقية
والاستعراضية المسرحية «كسديتى
الجميلة» و «قصه الحى الغربى» و
«القطه» وغيرها كثير، وخلقت جيلا
كاملا من الممثلين الاستعراضيين
الكبار وتتمثل هذه المسرحيات إلى
أفلام سينمائية يقدم فيها هؤلاء
الفنانون أنفسهم بقوة واقتدار.

والممثل/ المغنى الشاب - موضوع
مقالنا - تيم فيشار. جاء إلينا من
ألمانيا بناء على دعوة من معهد جوته
بالقاهرة بالتعاون مع مركز الهناجر
للفنون، إننا نشاهد فنانا يعد من
أشهر فنانى الأغنية المسرحية و
«الكباريه» فى العالم اليوم. وأهمية
زيارة «فيشار» أنه يعطى لنا درساً فى
تأدية الفنون التمثيلية الحاوية غناء،
والمؤداء أداء مسرحيا من الطراز
الأول، يعتمد فيه على التلوين والإيقاع
الرائى، وملكة تشكيل الصوت وفق
ما تسميه الضرورة الفنية، وبراء
المضمون الفكرى والعاطفى ومعارفة
الكلمة «الجوتسكي».

ولد تيم فيشار فى ١٢ مارس
١٩٧٣ بمدينة دليسمين هورست
بالقرب من برايمان. بدأ فى تقديم
حفلاته الغنائية وهو فى الخامسة
عشرة من عمره بمقهى صغير،
وصاحبته صديقته بالعرف على
البيانو. وفى السابعة عشرة من

والشبح شخصيا، والرقصة الأخيرة والكتاب المسرحي المعاصر رث. فاستبدلوا واغنيته المسرحية «أكتافولاجريس» وللشاعرة إبيديت يسكنه «أميره من الشارع»، وأغنية للشهير جيلمير بيكو. ومن الحان كورا فسروست، ولقنرات غنائية ساخره أخرى:

إن الخصيصة التي تميز أعمال فيششار - في ظني - هي الأداء التمثيلي المتقن المعبر عنه، بفضل التلون الصوتي الملائم، واختيار الطبقات الصوتية الملائمة، والإيقاعات المسرحية المتفرجة ما بين السرعة والبطء بطريقة تمكنه من تقديم كل ما يؤدي مسرحيا بمعونة الغناء. ولذلك يصبح اشتراكه في أداء - الأغاني - الزاخرة بها أعمال مسرحية لجريخت التي تعد من كلاسيكات المسرح العالمي اليوم مسألة ضرورية وحيوية. فاعمال مسرحية دكاويرا الثلاث بناته أو سقوط وزدهار مدينة ما هو جنى وغيرها من أعمال بريخت المسرحية تعد مثلا يحتذى لاختبار القدرات الصوتية للممثل الموهوب، وللتعبير المسرحي الذي يفدو غناء، بينما تتغير وظيفته من مجرد أداء لكلمات نص غنائي، لتعبير مسرحي شعولي

- نصا وأداءً - فيصبح أثره أشد، وقوته على التعبير أعمق.

إن معظم ممثلينا الشباب ليست لديهم هذه المهارة، وهي مهارة مكتسبة من المرات والتدريب الشاق، ولا يمكن من الوسائط الفنية التي تمنعهم للقيام بهذه الممارسة الإبداعية النادرة. إنه فن من الفنون التمثيلية التي تحتاج من مهودنا التمثيلي وكل من شابهه من مؤسسات علمية أو مسرحية أن ترعاه، وتخصص الساعات والأيام لدراسته وإتقان تقنياته.

نحن في أمس الحاجة إلى «فنون الكباريه» والغناء المسرحي المنفصل عن فنون الأوبرا والأوبريت، فهي فنون قائمة بذاتها ومنفصلة. ولا ينبغي الاعتناء بهذا النوع من الدراسة والتدريب من أجل مساندة هؤلاء الشباب في التمكن من أدواتهم التعبيرية فقط، بل الأهم أن تكون هذه الأداة التعبيرية مفردة من مفردات لغتهم المسرحية.

إن تيم فيششار مثال رائع يحتذى به ممثلا المصري الذي بمقدوره أن يحيل - بفضل هذا الفن - الابتسامة إلى دموع، والموقف الساخر إلى موقف إنساني مؤلم، والوضع الإنسانية المعادية إلى نغمة شعرية متميزة. وأكدت أمسية فيششار على أن الممثل لا يمكن له أن

يكون، بلا معرفة واعية لأصول فنون الأغنية المسرحية والكباريه، وتقنيات الأداء الساخر، المركب، يهدف للوصول إلى قلب المتفرج قبل عقله.

ولذلك كان يروىخت يرمى من استخداماته المتواصل للأغنية المسرحية في عروضه المسرحية إلى التخفيف من ثقل المادة الفكرية، وطبيعتها الأيديولوجية المطروحة في مسرحه، لكسر الملل، والإقلال من وطأة المعلومة أو الشعار السياسي المقدم، بالاستعانة بقيم الأداء الغنائي المسرحي المعبر. ويمثل فيششار واحدا من أولئك الذين يملكون ناصية المتفرج، ويحتون وجدانه، ويسيطرون على عقله، لإيصال أفكاره الجريئة، والنفاز سريعا إلى روح المتفرج.

ولعل العبرة إلى فنوننا التي انتشرت كفن المونولوج، والكوميديا الشعبية المرتجلة، والاستعانة بفن أداء الأغنية المسرحية لطرح ما هو جاد وممتع، إنما هو حل من الحلول التي نقترحها للخروج من أزمة عدم حضور المتفرج للمسرح، فعلينا أن ننفذ إلى روح متفرجنا وقلبه قبل عقله، لأنه متعطش للمعرفة والمتعة معا!

هنا، عبد الفتاح

عام ١٩٩٦ السينمائي من قال إنه عام فقير؟

على وسيناريو محمد حلمى هلال
وتمثيل ليلى علوى والهيام شاهين
وهالة صدقى وماجدة الخطيب.

● «ليلة ساخنة» إخراج عاطف
الطيب وسيناريو بشير الديك
وتمثيل نور الشريف ولبلبة.

● «إشارة مرور» إخراج خيرى
بشارة وسيناريو مدحت العدل
وتمثيل ليلى علوى.

● «عفاريت الأسفلت» إخراج
أسامة فوزى وسيناريو مصطفى
ذكرى وتمثيل محمود حميدة
وسلوى خطاب وجميل راتب
ومحمد توفيق.

فلا تقدم من المميز من
الأفلام إلا ستة أو ما يقرب
من ذلك.

أما هذه الأفلام الستة،
فى عام ٩٦، فكانت:

● «ناصر ٥٦» إخراج
محمد فاضل وسيناريو
محمود عبد الرحمن
وتمثيل أحمد زكى
وفردوس عبد الحميد
وامينة رزق وأحمد
ماهر.

● «بانديا ياغرامى»
إخراج مجدى احمد

سته أفلام جيدة على
الأقل.. هى أهم حصيلة
سينما ٩٦. وهى نسبة لا
بأس بها، مقارنة بعدد
الأفلام التى عرضت:
(٢٨ فيلماً).

تناقص الأفلام فى
هذه السنة، كما حدث
فى السنوات الأخيرة،
لم ينقص معه عدد
الأفلام الجيدة أو
المميزة. وأحياناً كانت
السينما المصرية تعرض
فى عام واحد سيعين
فيلمًا أو يزيد، ومع ذلك





بهاء سباحة - عاطف الطيب

هو ذروة مرحلته الأولى، بكل ما احتواه من واقعية متطورة وشعورية متميزة واعتناء واع بجماليات الشكل معاً، فإن فيلم «إشارة مرور» يعد ذروة مرحلة جديدة، ويقف جنباً إلى جنب مع «أبس كريمة في جليم»، كتمهيد فني وجمالي ناضج عن الطموح المشرع لارتداد أفق جديد، والبحث عن أشكال ومناطق أكثر تنوعاً.

٣ -

محمد فاضل مخرج مقتدر بارز آخر، ليس في دراما التلفزيون



ليلى علوي وهالة صدقي في يا دنيا يا غرامي

كاتب السيناريو بشير الخيك، والممثل نور الشريف، والذي شأنه شأن ممثلين آخرين مثل أحمد زكي

التجسوا أو التحقوا بكوكبة السعي من أجل عصر جديد للسينما المصرية، وقد كان عاطف الطيب من الأقطاب المؤسسين لهذا العصر.

٤ -

أما «إشارة مرور» فإنه لعلم آخر من هذه الكوكبة ذاتها، هو خيرى بشارة، الذى بدأ فى نفس الفترة مع الطيب - أوائل الثمانينيات - مخرجاً للأفلام الروائية. وقد أخذ يطور سينمائه وانتقل فى مسيرتها من مرحلة إلى مرحلة. وفى تقديرنا أنه إذا كان فيلم «الطوق والإسورة»

● «رومانتيكا» إخراج وتأليف زكى لطيف عبد الوهاب وتمثيل محمود عبد العليم ولوسى.

ونلاحظ على الفور أن ثلاثة من هذه الأفلام هي لثلاثة من المخرجين البارزين المقتدرين، أما للثلاثة الأخرى فهي لمخرجين يقدمون أفلامهم لأول مرة.

أما مخرجو الأفلام المعروفين، فمن بينهم عاطف الطيب الذى ترج به دليلاً ساخنة مشهوراً كمثلاً مشرقاً، كان خير به له فيلمه الثانى البديع الباقي «سواق الاتوبيس» عام ١٩٨٢، وأعذب ختام له هو فيلمه هذا «ليلة ساخنة» ومن المصادفة - ولعلها ليست محض مصادفة - أن يكون فى صحبته فى كل من فيلم «الانتحائية القوى»، وفيلم «الوداع»

فحسب الذى يعتبر أحد رواها ومنذ قسّم «القاهرة والناس» فى الستينيات مرهراً بـ «أبى نر الفغارى» و«الفنان والهنسمة» إلى «وقال البصر» و«ابناتى الأعزاء شكرًا» وحتى آخر أعماله، وكلها أعمال جادة ومتقنة، إلا أنه كذلك مخرج قدم فى السينما فيلمين جيدين حقًا وأخرجهما بنفس التدقيق والرفافة اللذين عرف بهما وحساسيته كمخرج ذى موهبة عميقة، إنهما «شقة فى وسط البلد» و«حب فى الزنزانة»، ولا ينسى من شاهدوا هذا الفيلم الأخير الرقى والعذوبة بغير حدود التى جاءت عليها مشاهد بداية العلاقة ونمو الحب الجميل بين بطليه وهما سجينان، سعاد حسنى وعادل إسماع، هذا فى سجن الرجال وهى فى سجن النساء على مسافة منه.

وها هو يقدم فى «ناصر ٥٦» فيلمًا سينمائيًا جادًا مرهفًا - عن القائد الشارخى لشوة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فى موقف من أسعد مواقفه، حيث أعلن استرداد «الوطن لفتاته»، وصور الفيلم الظروف والعلاقات والأجواء التى أحاطت باتخاذ القرار ثم بإعلانه وتنفيذه، وكذا معظم الأشخاص الحقيقيين فى تاريخ

هذه المرحلة، والذين كانوا فى إطار الحدث مؤثرين أو حاضرين.

أما ظاهرة إقبال الجمهور الاستثنائى على فيلم «ناصر ٥٦»، فإننا نذهب إلى القول، بأن الجماهير خرجت لجمال عبد الناصر فى ٩ و ١٠ يونيو عام ١٩٦٧، عند عشرة على الطريق لم تصرف قصة أو ملحمة الثمانية عشر عاماً للثورة مثيلاً لقسوتها لتقول له: «أبق»، ثم خرجت له فى ٢٨ سبتمبر عام ١٩٧٠ عند أكثر أزمته حزنًا لتقول له: «الوداع»... ومنذ ذلك الوقت، لم يتح لها أن تخرج لفتاته. والآن يتيح لها مثل الخروج، من جديد، تقديم أول فيلم سينمائى عنه، وعن قواره بتأميم القناة.

إن هذه الجماهير لم تتسأله ماثل أسامها دائماً، وإنما دوماً بانتظار ما يمثلها من طريق وقيمة.

هذا بعض تفسيرنا؛ بغض النظر عن تقويمنا، أو تقويم غيرنا، للفيلم ذاته. وسواء جاء ذلك التقويم إيجابياً أو سلبياً.

نعم: «ناصر ٥٦» الظاهرة، والتظاهرة الجماهيرية -

السياسية التى يثيرها العمل الفنى - السينمائى، وأكثر من ذلك الفنى - السينمائى ذاته.

- ٤ -

بجانب المخرجين الثلاثة البارزين، فقد أهبت السينما المصرية عام ٩٦ ثلاثة مخرجين جدد مبشرين ونابهيين.

وبرغم الاختلاف الشديد، بين كل من الثلاثة، مجدى أحمدى على وأسامة فوزى وركى فطين عبد الوهاب، أسلوباً وروحاً واهتمامات، فإن كلاً منهم بدأ على فيلمه الطويل الأول... أما مجدى أحمدى على فى فيلم «يانينا» ياغرامى، فقد راح معه كاتبه محمد حلمى هلال يحتفى بالحياة، بأوجهها المختلفة، ويستمسك من خلال أبطاله ومواقفهم بإمكانية «البهجة» و«المواصلة» رغم كل شىء...!

ويعكس هذا الفيلم حفة ظل المصريين، ليس هذا الفيلم كوميدياً وليس أبطاله من نجوم الكوميديا، لكنهم ممثلون مؤثرون خفيفو الظل لشخصيات خفيفة الظل، على نحو يعكس تماماً، الروح المصرية.

تهاب السينما الاقتراب منها عادة، والخوض فيما تشتمل عليه من أبعاد، وتشتيك فيه من تعقيدات.

وأما تجربة زكى فطين عبد الوهاب، في «رومانتيكا»، والتي لم تكتمل - إذ بعد تنفيذ ثلثي الفيلم نشأ خلاف لم يحل بينه وبين مفتحة! - فإنها ومن عجب قدمت، رغم كل الارتباك الذي لا نذب للمشاهد ولا للناقد فيه، فيلماً متعاً!

ليكن أنه ناقص، إلا أنه وُتِبَ كما لو أنه قد اكتمل، وإن يكن بصورة أخرى!

إنه ناقص، إلا أنه جيد!

٦٠

هذه إذن ستة أفلام تميزت، في إطار سينما العام، بل وتكاد تلحق بها كقلام جديرة بالاهتمام والنظر، ثلاثة أفلام أخرى، هي «صيت فل» الذي أخرجه وكتبه رافت الميهي، و«نزوة» الذي أخرجه على بدرخان وكتبه بشير البعل، و«النوم في السلة» الذي أخرجه شريف عرفة وكتبه وحيد حامد.



مدوح عبدالمطيم وأوسي (رومانتيكا)

شغيف أسطوري واقعية مكثفة واقعية شعرية، ومن ثم كان على الفيلم أن يختار طبقة وبيئة وفئة ما يتحدث من خلالها، وإلا دار الفيلم في فراغ أو تجريد، وتجاوز الواقعية نهائياً إلى أشكال أخرى. إن «عفاريت الأسفلت»، ومع أنه الفيلم الأول لخبره، إلا أنه يعبر عن نضوج بلغته حركة تجديد السينما التي بدأت مع بداية عقد الثمانينيات.

فها هو فيلم متقن ومرهف فنياً وجمالياً، يتناول قضية على درجة بعيدة من العمق فكرياً وفلسفياً. وليس مهماً هنا أبداً الاختلاف أو الاتفاق حول رؤيته، فالاختلاف طبعي كما هو حيوي، الأكثر أهمية أن السينما المصرية تتعرض لقضايا

ويجسد الفيلم بحساسية سينمائية صانقة وطبايع واقعي كما هو شعري كفاً، كاملاً وإسراً لثلاث فتيات عاملات يعيشن في حي شعبي بالقاهرة، وكفاحهن هو من أجل حقهن في بناء بيت مع زوج ولقد بدأ العمر في التقدم بهن مما يجعلهن الآن وجهاً لوجه مع مشكلة الزمن.

٥٠

وأما أسامة فوزي في فيلم «عفاريت الأسفلت» ومع كاتب الفيلم الجديد كذلك مصطفى زكري، فإنه يخوض في تاملاته «الخاصة» و«الشعبية» بطابعها الفلسفي في جوانب الوجود والموت، والعاطفة والجنس، من خلال أبطاله ويصنع ذات الحال الشعبي ببساطته وسمات وبيوت فئة من الثمانين. إن هذه البيئة لم تكن موضوع الفيلم، لكنه فحسب قد عرض تاملاته وملاحظاته من خلالها. بل بالدخول إليهم - إذا جاز التعبير - في أكثر جوانب نفوسهم وعلاقاتهم غموضاً وعمقاً. وذلك لكي يرى أكثر!

لقد اختار الفيلم لنفسه شكل الواقعية. غير أنها واقعية يلفها ثوب

بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورته العشرين، والذي شهد أولى العروض لفيلم «القبطان» لخرج يقدم عمله الأول أيضاً هو سيد سعيد، وللمعرض من ثم في دور العرض للجمهور في سنة ٩٧، وهو فيلم يمثل علامة جديدة أخرى من العلامات المهمة التي عرفتها موجة التجديد الكبيرة في السينما المصرية والعربية، المستمرة منذ قرابة الخمسة عشر عاماً. إن هذا الفيلم ندعة جديدة رغم كل المعوقات لهذه الموجة، وتعبير عن روح المغامرة التي لا تخبر في هذه السينما، وعن القدرة على تقديم سينما مختلفة دائماً.

فمن قال إنه عام سينمائي فقير؟

محمد بدر الدين

في «ميت فل» إلى جانب أحمد زكي مرة أخرى في «نزوة».

وشهد العام ميلاد كتاب سيناريو موهوبين بحق، وواعدين بالكثير، مثل محمد حلمي هلال كاتب «يانيتا ياغرامى» ومصطفى فكري كاتب «عفاريت الأسفلت».

وشهد مواعب كثيرة، راسخة أو جديدة، في كل مجالات الفيلم من تصوير، أو مونتاج، أو موسيقى، أو ديكور.

- ٧ -

وكما قدم العام ثلاثة مخرجين لأول مرة، في ثلاثة أفلام لها قيمتها - مجدى أحمد على وأسامة فوزى وزكى فطين - فإنه اختتم

وشاركت هذه الأفلام بدورها في تقديم أفضل العناصر الفنية في فيلم سينمائي خلال الموسم، فطى سبيل المثال، إذا كان أحمد زكي هو أحسن ممثل في ٩٦ بفيلم «ناصر ٥٦»، فإن يسرا هي أحسن ممثلة في ٩٦ بفيلم «نزوة»....

إلى ذلك فقد تميز، في التمثيل أيضاً، خلال هذه الأفلام عدد غير قليل من المزيين، وضمنهم ليلى علوى وإلهام شاهين وهالة صدقى وماجدة الخطيب في «يانيتا ياغرامى» ولبلبة ونور الشريف في «ليلة ساخنة» ومحمود حميدة وسلوى خطاب في «عفاريت الأسفلت» وشرهان

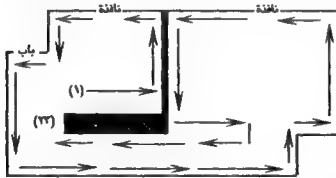


نجاح طاهر

مياه، ونوافذ، وحكايات

لنجاح طاهر خاصية الشباب العائد إلى البيت بعد يوم عمل طويل، يجوز لك أن تقول العائد إلى نفسه بعد يوم عمل طويل، ويجوز لك أيضاً أن تقول العائد بعد حربٍ طويلة، فهي تحلم بالاعتسال؛ تحلم بالماء، وتفكر فيه، تعرف أنه المرة الأولى التي تعكس الأنا بالحاح، وإن عكستها دون تحديد، دون قطع، حيث في الماء تبدو الأنا مترججة، تبدو وكأنها على حافة شكلها الراهن، في سبيل الرحيل إلى شكل جديد، الماء الذي ليس مرآة صامتة، إنه مرآة وحلم، وعد دائم باحتمالات لا تتفد، صيرورة واتصال خفي، تعرف نجاح طاهر ما قاله هيراقليس عن الماء، وتعرف أن الماء الأغنى هو الأقل كثافة والأكثر سيولة، فلا تحمل في حقيبتها غالباً إلا الألوان الفاتحة، والألوان التي دكتها فاتحة، الألوان القريبة من الشمس والحقول والسماء والرماد والطبيعة الناطقة، القريبة من لون عزلتها وشهوتها ووجودها، وضمير نجاح طاهر هو ضمير مكان منذب، ضمير مكان معذب بمأسية، معذب بهويته، ولذا أوجبت نجاح على نفسها أن تتفادى كل أماكن القبح والقبح، أن تغسلها بمائها الأقل كثافة، أن تضع بيرويت تحت جونتتها حتى لا يراها أحد، أن تتفادى دائماً كل مكان يزهو بفته وجدان عام، بفته مشترك، بفته مكان للجثث والأعلام

والتواريخ والأقنعة والفولكلور والهوية، وتتجه إلى مكان خاص، هو مكان سيال، تكاد خصوصيته تفرغ بغير هوية، ليصبح المكان المرسوم والمفسول بالماء، تجسيدا لما يلح عليه الماء من كونه مرآة، وكونه حلماً، عند نجاح طاهر تبدو الهوية وكأنها وهم باطل وقبض ربح، وكأنها تحديد، وعندما يتأكد أن كل تحديد نقص، وكل نقص تحديد، ولا تبرح أن تكتشف أن الماء يؤمن بما تؤمن به، فهو يعبر فوق الشعوب وفوق صفاتها، وهو يختلف عن الرصاص في أنه لا يملك أطرافاً مديبة، يختلف عنه في أنه دائم الجريان، دائم السعي وراء الأزمنة، كأنها قدره أو كئنه قدرها، ورجلاه الحافيتان قد تتعلق بهما الأعشاب، ولكنها أعشاب كل الأماكن التي يمر بها والتي ما إن تمتزج تسقط أو تسقط حتى قبل أن تمتزج، ليصبح للماء مكانه الخاص، مكانه الأكثر عمومية، لأنه مكانه الخاص، وخان المغربي الذي أقامت فيه نجاح طاهر معرضاً للوحاتها على الرغم من ضيقه وحزنه، أو قل بسبب حزنه، استجاب لموجات نجاح المائية، وإذا كانت نجاح قد اقترحت لك موضع واتجاه خطوتك الأولى، فلا تظن أنه محض اقتراح، ولا تظن أنه دعوى تحديد، إنه هاجس



من هواجس إستراتيجية الماء، هاجس المنبع، الذي يبدأ بقصة حب عنوان لوحاتها الأولى، وينتهي باللوحة رقم (٣٣)، ولك أن تتأمل سلطة الأرقام عند نجاح، سلطة الواحد، امرأة واحدة، سلطة الثلاثة، ثلاث

نساء، ثلاث فازات، لك أن تتأمل ما تشي به الأرقام الغريبة من عزلة أحدها، فنقول إن خان المغربي استجاب لنزعات نجاح المائية وماء نجاح طاهر لا يحب المجاز، ولا يثق في الدلالة، يثق أكثر ما يثق في الدال نفسه، لذا يحتفي به، ولا يحرفه بغية الإبهار أو الحداثة، يجعله السيد، السيد الأعزل، ويجعل مكانه هو المكان الخاص، المكان الأكثر عمومية، المكان

الملى، بحكاياته، لوحات نجاح طاهر لوحات عاشقة للسرد، لوحات مفتوحة على ما يكملها، مفتوحة أولاً على الأشياء الصغيرة الحميمة، على نساء يعانين العزلة، على فرش مهجورة، وعلى قطط وتصنت وفضول ونميمة وشروخ وانتظارات لا تنتهى، عالم مغموّر بحكايات وبقايا حكايات ومقدمات حكايات، ولأنه يعشق السرد فهو يعشق ذاته، ويتجافى عن الموضة، ويؤثر الأشياء دون أن يملكها الإنسان، دون أنسنة، ويؤثر الأشياء دون أن تتملك الإنسان، دون تشييب، ولأنه يعشق السرد فهو يتوالم مع لعبة التسمية، (طال انتظاري، من بيروت مع تحياتي، أنا والمذاب وهواك، قصة حب، العصفور الأزرق) لا ليجعل الأسماء تتناهى وتستدعى إلى الذاكرة حقولها الخصبة، ولكن ليطمئنك على أن أبواب حكاياته التى ستبدو مألوفة لن تختلف عن حكاياته المألوفة، تلك الألفة التى تشبه مرآة مهجورة ستحاول نجاح أن تعيد تنظيفها وغسلها، ستحاول أن تغطس عينها وأصابعها فى أحواض الألفة، ستحاول أن تجعل من الحكايات عيداً للماء، ولأن نجاح طاهر وهى تصلى للماء تخشى أن تتكفى عليه فتري ولا ترى، تخشى أن تغرق، تفكر فى أن تفتح نافذة فى كل لوحة، فهى عاشقة للآخر، خائفة منه، تعيش بقوة فى ثنائية داخلية، تعيش عالين فى وقت واحد، لذا فهى لا تصنع أبواباً، حيث الباب عبور كامل من الداخل إلى الخارج أو بالعكس، حيث الباب انصراف أو عودة، وإذا أفلت منها باب سيكون موصداً على الأرجح، لأن نجاح مقيمة غير راغبة فى التورط الكامل، تكفيها الفرجة، يكفيها نصف التورط يكفيها انغماس الذات فى أشياءها من جهة، ومحض الوعي بالعالم من جهة أخرى، تكفيها النوافذ، ونافذة نجاح طاهر هى النافذة، فى أحيان قليلة تدير لنا على هيئة مرآة، ولكنها فى كل الأحيان هى النافذة هى ذلك الفراغ ذو الأضلاع الأربعة، الفراغ القابل للزوال بقلية بسيطة، الية الإغلاق، الفراغ الممتلئ بالصور والمرانى والذى يكون فى مستوى الإنسان ويكون الإنسان فى مستواه، والذى يجعل الشخص نفسه مرئياً ورائياً ولكنه أبداً لا يكون مرئياً بشكل كامل، ثمة جزء سيختفى، إن شخص نجاح طاهر وراء نوافذها كانتها تسبح فى عالمها الخاص، ثمة جزء من هذا العالم سيمتدح على الظهور، النافذة عندنا وعند نجاح قطرة تصل بين الخاص والعام، سمة الداخل والخارج، أو

الباطن والظاهر، ولكنها لا تبلغ ما يبلغه الباب حيث الباب سبيل معد للدخول الكلى فى أحدهما والخروج الكلى من الآخر. ولكنها تبلغ ما لا يبلغه الباب فى أنها تجمع فى لحظة واحدة بين الاثنين، داخل - خارج، خاص - عام، إنها مثل عيني الشاعر مفتوحتان على الخارج مقفولتان على الداخل فى أن واحد، والمرئيات خلف النافذة عمومًا وخلف نافذة فجّاح، متغيرة وغير متحكم فيها، وإذا فهى تعاني من ثراء فاحش، ثراء الحكايات الكامنة، الحكايات المنفلتة، والنافذة شروع فى التورط ولكنها ليست التورط فقد تكون أول المحبة، أما المحبة نفسها فتتحقق بعيداً عنها، بل قد تكون أول الأشياء ولكن الأشياء نفسها لن تتحقق فيها، وتاريخ النافذة يرافق تاريخ الإنسان الكائن على الأرض، غابت عن البدائي، واستعصت على البدوى صانع الخيام وساكنها، وأخفت وجه المرأة عندما احتضت بالمشرية، وأسفرت عن وجهها عندما بدأت المرأة الصعود إلى كيتوتتها، النافذة إذن قرينة أول التمددين، فمع خروج الإنسان من الكهف ومع بنائه البيوت ورغبته فى حماية ذاته من الوحوش والآخرين نشأت رغبته فى الاطلاع على العالم، فى الاتصال به، مما يفسر غياب النافذة عن أساطير الإنسان الأول، ونافذة فجّاح طاهر موارية أحياناً، جانبية أحياناً، ولكنها فى كل الأحوال ذات خصائص واضح وخصائص النافذة المغلفة يصلح للتلصص على الخارج، والنافذة المفتوحة تصلح للتلصص على الداخل، بل هى قنطرة أغلب اللصوص لنهب الداخل، والنافذة هى اعتراض مزدوج على المرأة وعلى سيولة العالم هى الاعتراف بأن الأنا وحدها بانسة، بأن الأنا وحدها صورة متكسرة فوق سطح الماء - المرأة، ونجاح طاهر عندما خضعت لكاميرا أيمى الخراط أصرت أن تكون بجانب النافذة، فصارت صورتها الفوتوغرافية داخل لوحاتها، والنافذة تفصل بين عالَمين، راسمة خطأً وهمياً، هو أسخن خطوطها، هو خط الاستواء، الذى فوقه تضع الأنا بيوضها التى إذا فقسست امتلا الخط كله بأحلام أو تعاسات، ووراء النافذة الأصوات فقط قد تكون مجازية لأنها مندمغة متداخلة غير محصورة فى إنسان أو حيوان أو آلة أو جماد، ووراءها الأشكال لا يحتفل لها أن تكون مجازية مهما اندغمت أو تداخلت، كانتا وقائع صرفة، أو لأنها وقائع صرفة، والنافذة عند فجّاح طاهر وجود أولاً وثانياً وقبل أخير، ولكنها قد تكون أخيراً

طاقة رمز، وعليه فالنافذة فيما هي وجود هي رمز، ومنها... تكتسب قوتها، وفيما هي اتصال هي انفصال ومنها تنزف ضعفها، والنافذة عيون البيت، تتكلم بالموسلين والستائر وأصص الورد، وتبرج بالبشر، تتبرج أحياناً بحبال غسيل مشدودة أمامها ومنشور عليها قطع الملابس الداخلية الصغيرة، والناعمة، والمريحة، وتحتشم بأن تتكشف، بأن تظل عارية، النافذة عيون البيت، غالباً ما تغمض في الليل، وبموج النافذة يراها العشاق وأولو العزم أو لا يراها أحد، بموعها مجاز مضاف، وزجاج النافذة - المفلق يسمح بتمام الفرجة وتمايم عيم التورط، عليك أن تحزن نجاح طاهر إذا جعلت نافذتها فاصلة بين العصفور الأزرق، الوحيد، وبين الفراش الشاغر، إياك أن تبحث عن الدلالة، سلامة البصيرة هنا ستكون أجمل من نكاه التأويل، أبحث عن الحكاية الناقصة، عن البرزخ - القائم خارج اللوحة، لأن النافذة في لحظة ما هي نصف اقتناع بأن النعيم هو الآخرون وفي لحظة ثانية هي نصف اقتناع بأن الجحيم هو الآخرون، النافذة تكشف وتُحجب بعض النظام عن بعض الفوضى وهي إلماح غريب كأنه طموح إلى قدرة الإنسان على التحكم في علاقة الداخل بالخارج، الخاص بالعام، والنافذة هي ضعف الداخل في حاجته إلى التهوية والضوء والتجديد، وهي قوة الخارج في قدرته على منح التهوية والضوء والتجديد، هي ضعف الداخل في محدوديته وقابلية حصره، وهي قوة الخارج في اتساعه وإفلاته من قوائم الحصر، هي أيضاً قوة الداخل في عكوفه على نفسه، في تصوفه، وضعف الخارج في تبده وعدم عكوفه على أي شيء، أي أنها توازن غير محسوب قد يشف عن هزيمة أو انتصار، وفيما يتمتع الباب بانفتاحه على غيب ما، لأن الخروج الكلي رحلة إلى بعض المجهول، الخروج الكلي أنا في محيط واسع، وفيما طاقة السقف (الكوة) ميتافيزيقا كاملة، لأنها سقوط يعجز عن رؤية الإنسان خلال الطاقة، سقوط يكتفى برؤية الطيور والقمر والنجوم والمجرات، وحببات المطر والروح القدس، أقول سقوط كأنني أعني أن الكوة سقوط كامل تحت السماء، النافذة تنفرد بأنها فيزيقا كاملة إلى حد كبير، بأنها أنا في محيطها، أكرر، الباب فيما هو باب هو دال، قد يحمل رقم البيت، أو رقم الشقة، قد يحمل اسم صاحبها، قد يحمل اسم مهنته، إنه يحب أن يعمل كدال، يحب أن يحدد حقول دلالاته أحياناً، النافذة لا تحب أن

تكون، إنها تصارع كل منافع التعريف، منافع الإعلان، وغالباً تصرعها، وقبل العيون السحرية التي تزود بها الأبواب، كانت بعض تلك الأبواب تتزود بشراعات، لاشك أن الشراعات كانت بدائية أكثر منها سحرية، الشراعات وسطاء بين النوافذ والأبواب، وسطاء ضد مجهولين، ومع الشراعات وقبلها وبعدها، كانت بعض الأبواب تظل مفتوحة دائماً، لم يكن صعباً إذن أن نفهم أن الأبواب لم تتوقف عن محاولات سرقة النافذة، غير أنه في المدينة العصرية أغلقت الأبواب وتجلت ككوال وعلامات فيما ازدهرت النافذة وصارت شرفة وفرانده، هل أقول فيما كشفت النافذة عن ثنائية داخلية أقرب إلى روح المدينة، إلى عزلة إنسانها ورغبته في الاتصال، يتوهم أغلبنا أننا اكتشفنا الشعر في الأبواب وفي فتحات الأسقف، أتوهم أننا نكتشفه كثيراً في النوافذ، فالنافذة إذا أطلقت على الطبيعة اغتصبتها اغتصاباً حراً، اغتصبتها دون أن تقيد، دون أن تجرحها، والنافذة العالية... إسراف في تسفيل وتصغير الخارج كأنها تحن إلى المرأة، والواطئة إسراف في تضخيم وعلو الخارج كأنها تحن إلى الباب، لن ننسى أن نافذة نجاح طاهر في مستوى الخارج تماماً، لأنها لا تحن إلا إلى وجودها كنافذة، نافذة نجاح طاهر تتسرب إليك باعتبارها نافذة مدينية رغم ندرة الإشارات، وكانت نجاح طاهر من بشر، نساء غالباً، ففي قصة حب (٧)، يظهر الرجل لمرة وحيدة، يظهر كأنه غياب بينما المرأة أمامه مشغولة بنا، هل كانت تطل من نافذة اللوحة علينا هل تجبرنا على إدراك أنها رائية ومرئية، هل عيناها نافذتان برزتاً عوضاً عن نافذة جدارية غائبة، أقول كانت نجاح طاهر من بشر وقطط وأشجار وعصافير ومناضد وأسرة، كانت مستوحشة، كانت مدينية، في مرة سأقول لأعقود عثمان «إذا أخرجت سلاحك استعمليه» لأنها قصاصة ذات نوافذ خفية، هذه المرة سأقولها لنجاح طاهر «إذا أخرجت ريشتك فاستعملها»، لنجاح طاهر خاصية الشباب العائد إلى البيت بعد عمل طويل أو بعد حرب طويلة، خائفة، وراغبة، وتريد أن تصنع جمالها الخاص، جمالها المعلق في أعناق المدن والمياه والنوافذ والحكايات.



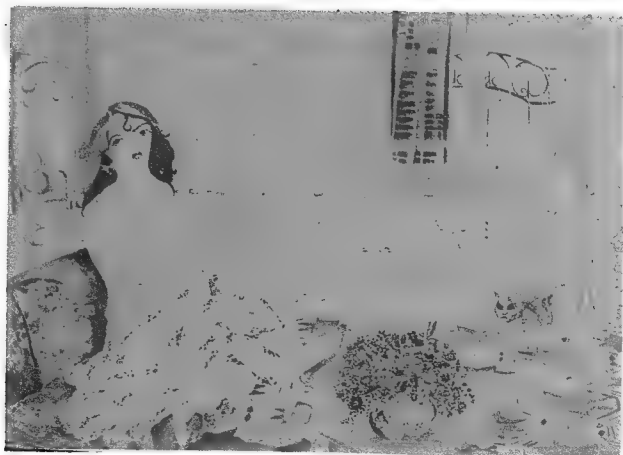
علامات مائية

Watermarks





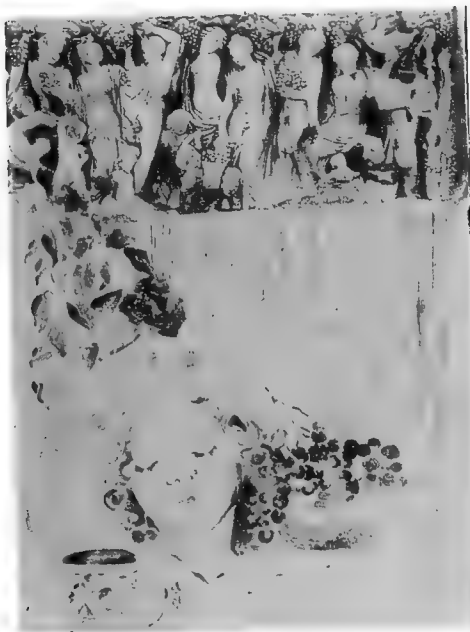
المصنوع الأزرق



مال انتظاری



فانا (الرواية 2)



قانا الولاية



أنا والعذاب وهواك



قصة حب (2)



ثلاث نساء



نمۂ حب (1)



عروسة قماش



نورة الصباح (3)



من بيروت مع تميماتي

معرض (جيل ٩٠)

الجوائز ، وآخر هذه المعارض هو ما اقيم فى المدة ما بين (١٦ إلى ٣١ يناير) لعام ١٩٩٧ بالمركز الثقافى الإسباني - الإسكندرية . وقد اشترك فى هذا المعرض لجامعة جيل ٩٠ ، كل من الفنان حسام عزت مواليد ١٩٧٣ والذى اشترك فى عدة معارض منها : القومية للفنون التشكيلية (القاهرة ٩٤، ٩٥) إقليم وسط الدلتا الثقافى (طنطا ٩٥، ٩٦) وفاز فيها بالجائزة الأولى (وزارة التعليم العالى ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤) بينالى بورسعيد القومى الثالث ٩٦ وفاز فيها بالجائزة الثالثة ، وكذلك الفنانة

وجود قصور الثقافة ويوتوها المنتشرة بطول الاسكندرية وعرضها . ولعل وجود فنان تشكيلى هو الوزير فاروق حسنى له دور فى رعاية الفنانين التشكيليين فى الإسكندرية وفى مصر بصفة عامة وفى ظل هذه الظروف المواتية ، ظهر جيل من الشباب الجديد ، منهم هذه المجموعة التى أطلقت على نفسها اسم (جيل ٩٠) .

ويجب أن نقدم تعريفا بأعضاء هذه الجماعة عل ناقدًا من نقادنا يضعها نصب عينيه ، خاصة وأن أعضاها اشتركوا فى الكثير من المعارض ، وفازوا بالعديد من

لدى الإسكندرية ظروف ثقافية خاصة عملت على رواج الفن التشكيلى بها ، وعلى رأس هذه الظروف وجود كلية (الفنون الجميلة) وكلية (التربية النوعية) بالإضافة إلى مجموعة المراكز الثقافية الأوروبية التى من أهم نشاطاتها عروض الأفلام السينمائية، بجانب تعليم لغاتها الحية فضلا عن استضافة أهم الفنانين التشكيليين فى أوروبا . فلا يمر أسبوع واحد إلا وهناك معرض تشكيلي ما . هذا مع الترحيب باستضافة لوحات ومجسمات ومنحوتات فنانى المدينة . ومن الظروف السكندرية الخاصة



محمد عمر هوسون - فنان - حليد حزنه - ١٩٨٧م

١٩٧٢ - التربية النوعية - دراسات حرة بـ (الأتيلييه) : معارض : المسابقة القومية للفنون التشكيلية ٩٣ ، وفاز بالجائزة التشجيعية ، صالون الشباب ، القاهرة ٩٥ . وزارة التعليم العالي ٩٤-١٩٩٥ ، وفاز بالأولى في كل منهما .

عصام عزت علمي

(الأتيلييه) الإسكندرية (١٩٨٩) . ١٩٩٣ . اشترك في معارض : صالون شباب معهد جوته - المركز الثقافي الألماني - الإسكندرية ، وفاز بالجائزة الثانية لعام ١٩٩١ . وصالون الشباب بالقاهرة (٩٣-٩٤) . ١٩٩٥) ، وصالون شسباب الاسكندرية بده من عام ١٩٩١ ، وقد فاز بجائزتين تشجيعيتين لعامي ٩٣-٩٤ بينالي بورسعيد القومي الثالث ٩٦ ، وفاز بالجائزة الاولى ، كما اشترك في معرض (أبيض و أسود) بقصد التدنق بالإسكندرية ٩٦ . وكذلك الفنان محمد طوسون - مواليد ١٩٧٢ - دراسات حرة بمرسم (الأتيلييه) - اشترك في معارض : صالون شباب القاهرة (٩٣-٩٤-١٩٩٥) . صناع الفن - الشونة - الإسكندرية ١٩٩٥ . وزارة التعليم العالي ٩٢ ، وفاز بالجائزة الأولى ، المسابقة القومية للفنون التشكيلية ٩٣ ، وفاز بالجائزة الثانية . بينالي بورسعيد القومي الثاني والثالث ١٩٩٦-١٩٩٣ ، وفاز بجائزة تقديرية في بينالي الثالث . وأخيرا الفنان هاني السيد أحمد مواليد



رهاب عصام خليل - تكوين نعلمي - ١٩٨٥م

رهاب عصام خليل - الفنون الجميلة اشتركت في صالون الشباب السابع (القاهرة - ١٩٩٥) ، صالون شباب (الأتيلييه) - الإسكندرية ١٩٩٦ ، صالون ناجي الاول للشباب - قصر الانفوشي ١٩٩٦ ، ومعرض (أبيض وأسود) - قصر التدنق - الإسكندرية ١٩٩٦ ، وقد فازت بجائزة (العمل المميز) لصالون شباب الأتيلييه وكذلك الفنان كمال أحمد السيد - مواليد ١٩٦٥ - دراسات حرة بمرسم

أحمد مرسى

أثمنة الفن التشكيلى فى نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الميلادية الثالثة

"حالات. ولكن النتائج فى كلتا
الحالتين لا يمكن الحكم عليها
حكما قيميا من منظور التقدم
أو التخلف فكلتاهما قفزة فى
الجهول.

لذلك لا أعتقد أن السنوات
لأربع القادمة، حتى سنة
٢٠٠٠، يمكن وصفها بسنوات
لمصر. كما أن مثيلاتها فى
قرون السابق، لم تكن، بأى
حال من الأحوال، سنوات معر،
أو معبرا، للقرن العشرين، لأن
فن القرن العشرين نفسه ولد قبل
ذلك بما يزيد عن عشر سنوات على
أيدي بول سيزان، الذى يعتقد على
نطاق واسع الآن، وأكثر من أى وقت
مضى، أنه أب الحداثة.



ويداع سيكولوجى محص له اليه
الخاصة التى تخترق الحاضر إلى
المستقبل فى حالات نادرة وغير
مستحيلة، مع ذلك، أو قد ترتد إلى
غياب الماضي فى كثير من

يخطئ من يتصور ر
العالم سنة ٢٠٠٠ سوف
يختلف عن العالم الذى نعرف
اليوم. ولكنه بالتأكيد، كم
نشهد من وقت إلى آخر، قد
يحسب بالسوات أو بالأشهر
بل أحيانا بالأيام، سوف ينمو
فى مكان، ويتشكل فى مكان
آخر، سلبا أو إيجابا. ومن ثم
يمكن القول أن العالم - بكل م
بمنه هذا المصطلح - يتجدد
أبدا بكل ما يأتى به التجديد
من تقدم مادي لا يمكن التنبؤ بآثاره
على حياة الإنسان الداخلية. وفيما
يتعلق بالإبداع الثقافى عامة، وبالفن
بصفة خاصة، يحدث التجديد فى
مجرى بعيد تماما عن مسار الزمن،

وحتى الراى الآخر الذى يقول إن القرن العشرين، فيما يتعلق بالفن، بدأ متأخرا خمس سنوات، لأن الجمهور لم يطلع على إنجازات **فان جوخ وجوجان وسيزان** إلا فى الفترة من ١٩٠٦ إلى ١٩٠٦، التى شهدت معارض جامعة لأعمال أولئك الفنانين، الذين كان تأثيرهم عميقا على مزاج الفنانين الشباب الذين شبوا فى ظل مزاج تسعينيات القرن التاسع عشر المريد وتمخضت هذه التجربة، كما نعرف، عن الفنانين الحوشيين وفى مقدمتهم **هنرى ماتيس**، أكبر الآباء المؤسسين لفن القرن العشرين سنا.

إن هذا الراى نفسه ينفى فكرة سنوات الممر السابقة لأى قرن وافترض أنها جسر إلى عالم طريف خاصة، وأنا من فرط التعرض للمستجدات التكنولوجية فى مجال الإلكترونيات، وأثرها الثورى على وسائل الاتصال، لم نعد فى الحقيقة ندش بسهولة أمام أى شىء طريف، مالم يكن لهذه الطرافة أثر عميق على حياتنا كأفراد وجماعة أو رؤيتنا للعالم الذى نعيش فيه.

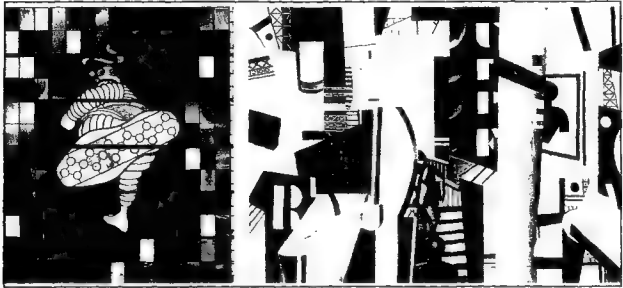
ويبقى التساؤل عما يمكن أن يأتى به القرن الحادى والعشرون،

وبالتحديد فى سنواته الأولى، من جديد، وخاصة فى مجال أساليب الفن التى تختلط فيما بينها إلى حد التناقض، من واقعية فوتوغرافية إلى تصويرية ونزوية، وواقعية ابتذالية، ويجسدها **جيف كوفز**، و**بوب** وتعبيرية - تجريدية، وتجريدية - هندسية، وانتحالية وفن الأداء وفن التربة وما لا يحصى من الاتجاهات التى تتواجد الآن فى تعايش سلمى تحت عباءة «ما بعد الحداثة» ويضاف إلى ذلك فنون الفيديو والكمبيوتر الأخذة فى الانتشار والتى تتطور يوما بعد آخر مع تطور تكنولوجيا وسائط التعبير نفسها.

السؤال إذن، لا ينحصر فى استكناه الجديد بقدر استكناه المجهول . وهو لذلك يمكن أن يطرح فى أى وقت، وليس بالضرورة قبل حلول القرن الجديد بزمان معين، فالزمن فى نهاية الأمر نسبي، إن لم يكن وهما . ولا أحسب أن هناك من يخالجه أدنى شك فى أن الشمس التى ستشرق فى اليوم الأول من الألفية اليلابية الثالثة هى نفس الشمس التى تغرب وتشرق منذ بدء الخليقة. كما أن إنسان القرن الواحد والعشرين، هو نفس إنسان القرن العشرين. ولا أحسب أنه

سوف يحرق تراث حضارات القرون البائدة فى الليلة الحادية والثلاثين من ديسمبر ١٩٩٩، ليبدأ فى اليوم التالى فى تشييد عالم جد طريف. ولهذا يستطيع الدارس عن كُتب لحركة الفن فى العالم خلال العقدين الأخيرين، وما انصرم حتى الآن من عقد التسعينيات، أن يلمس فى شبه يقين، ولا أقول بثقة، مسار أو بالأحرى مسارات الاتجاهات السائدة حتى نهاية هذا القرن وما بعده.

وبرغم أن التعبيرية الجديدة التى ظهرت مع بداية الثمانينيات كالعاصفة، قد بدأت فى الانحسار فى أعقاب انهيار وول ستريت عام ١٩٨٧، إلا أن التعبيرية نفسها لم تكن فى ذلك الوقت فى حاجة إلي من يعيدها إلى الحياة أو حتى يجدها لأنها كانت بالفعل موجودة وبأساليب جديدة ومعقدة فى أجزاء كثيرة من العالم ومن بينها مصر. وبرغم انحسار سيادتها فى بداية التسعينيات لم تخف التعبيرية الجديدة كحركة فنية بعضا سحرية ولكنها أخذت مكانها المناسب بين المدارس الفنية الأخرى الموجودة بالفعل أيضا.



- من معرض (الرفيع والمردى) (متحف موما)

افتتح موما العقد الأخير من هذا القرن في موسم ١٩٩٠ - ١٩٩١ بمعرض ضخم قدم تحت اسم «الرفيع والمتدني» : الفن الحديث والثقافة الشعبية، وقد فسر منظمو المعرض هذه التسمية بتعريفهم للفن الحديث بأنه تقليد الحرية الموسعة للخيال الفردي الذي بدأ مع بداية القرن العشرين الذي حفز سورا seura وبيالا Bella وبيكاسو وبراك وليجيه وبوشامب وميرو وماجريت وجونز وغيرهم. ونحن نسمى هذا العمل فنا رفيعا «لا لتمجيده أو عزله بل لأن هؤلاء

تتمتع بنفوذ واسع في أوساط الفن في تلك الدول الغربية أيضا. هم الذين يقررون في الغالب من هو حصان الرهان بين مختلف الخيول التي تجري في الحلبة، أيهم الذين يفرضون اتجاه أو «موضة» الفن في زمن معين فلا مناص إذن من استشراف أفاق الاتجاهات المستقبلية في انحيازات تلك المتاحف في السنوات الأخيرة لهذا القرن الذي يغذ السير نحو نهايته.

لنبدأ إذن بمتحف نيويورك للفن الحديث الذي يعرف باسم «موما» Moma.

وبرغم تعايش المدارس التي أشرنا إليها على سبيل المثال لا الحصر، توضع دائما ولا اعتبارات غير فنية أو استيطيقية بشكل مصطنع ولكنه فعال مدارس معينة في مكان الصدارة. مما قد يعطى الانطباع الخاطئ بسيادتها وربما أيضا تهيمشها لما عداها من أساليب وإن كان هذا هو للأسف ما يحدث بالفعل. ولما كان أمناء المتاحف العالمية أي المتاحف الرئيسية في الدول المتقدمة النمو ومعهم، أو يأتي بعدهم تجار الأعمال الفنية أو أصحاب الجاليريات التي

كاميرات التلفزيون سجلت الواقعة سواء كان ذلك بالتخطيط أو المصادفة. وعلى أثر ظهوره على شاشات التلفزيون وصحف التابلويد في اليوم التالي، هزل صاندو «المواهب» لانتقاط عدد غير قليل من هؤلاء الصبية الذين حقق بعضهم شهرة عالمية واختفى البعض الآخر في غياهب النسيان بعد أن انحصرت عنهم الأضواء التي لا تتسع بورتها، بطبيعة الحال، لتظل ذلك الرمح الكبير من رسامي الانفاق والشوارع الخلفية.

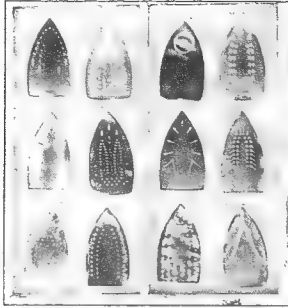
وبرغم أنه لا يزال هناك دائما من يمارس الجرافيتي في تحد للقانون، لم يعد يقتفى الآن أثر فنانى «بخاخة» الأصباغ، غير الشرطة. أما صاندو المواهب فقد انصرفوا عنهم بحثا عن المواهب الفضاضة الجديدة، في الغالب، في أماكن أخرى. ومع ذلك، وبرغم معارضة النقاد التي يمكن أن أوسم بعضها بما فيها، معارضة روبرتا سميث - بعدم الانساق والتناقض الذي ينعكس حقيقة على الصورة العامة لفن نهاية القرن. فقد أعطى معرض «الرفيع المتدني» الإشارة لأصحاب الجاليريهات ليتقاطوا ما حلا لهم من نجوم الفن المتدني وكان بعضهم موجودا بالفعل

ومطبوعات شعبية وكاريكاتير ومسلسلات الكارتون الفكاهية وغيرها في المتحف جنبا إلى جنب مع أعمال الرفيعة واتهم النقاد متحف «موما» تحت قيادة أمينه الجديد كيرك فارنودو Varnedoe بالتخلي عن رسالته المقدسة للتمييز الثقافي.

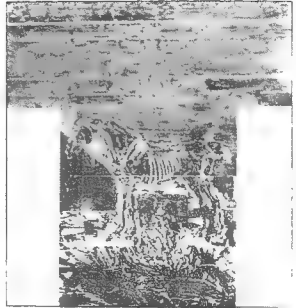
وبرغم ردود الأفعال السلبية على صعيد النقد لمغامرة متحف نيويورك للفن الحديث فقد نجح معرض «الرفيع والمتدني» في إسباغ الشرعية على الفن المتدني الذي كان مع ذلك موجودا بالفعل من قبل. بل أنه لم يكن في حاجة إلى تعميم متحف «موما» والا لما ظهرت في أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات حركة «فن» الجرافيتي التي تهافتت الجاليريهات العريقة مثل، ليوكاستيللى، ومارى بون Boone وغيرها على عرض أعمال رموزها من بين الصبية والشباب الذين احترفوا تشويه قطارات الانفاق وحوائط المدينة على أثر القبض على أحدهم وهو يرسم بالطباشير أشكالا كاريكاتيرية سانجة في أماكن لوحات الإعلان بإحدى محطات الانفاق. وكان من حسن حظ هذا الشباب، كسميث هيسرفج Keith Haring أن

الفنانين وأعمالهم يمثلون مادة أولية ينبغي أن يؤكدوا أي تاريخ للفن في هذا القرن» وتقول مقدمة كتالوج المعرض الضخم أيضا (١٩٦٠ صفحة) إن كلمة متدن أكثر إشكالية «فهناك عدة أشكال مختلفة للتمثيل التي لم تهتم بالتقاليد الغربية العظيمة واعتبرت متدنية حسب معايير الفن المقبولة والتي قام الفنانون المحدثون مع ذلك بتقديمها من جديد واستلهاها ويمكن تسميتها بالفن الجماعى أو الثقافة الشعبية وهي تشمل «الجرافيتي» والكاريكاتير ورسومات الكارتون وإعلانات الصحف ولوحات الإعلان الجدارية Bill Board وكتالوجات السلع إلى آخره.

وقد تعرض هذا المعرض لهجوم نقاد الفن مع اختلاف ميولهم وأهوائهم وتحيزاتهم وقد وصفت روبرتا سميث وهي من غلاة المتحمسين لشطط بعض فنانى ما بعد الحداثة، المعرض بصحيفة النيويورك تايمز بأنه كارثة وعشوائى وغريب وضار. بينما قال روبرت هيوغز Hughes بمجلة التايم إن المعرض «ضار أكثر منه ضار» واحتج هيوغز بصفة خاصة على وضع الثقافة «المتدنية» من جرافيتي



معرض التفكير عن طريق المضغعة ويبي كوك هرق على الوريث بمكواه ساحة



الفنان الألماني أنسلم كيغر حفر على الخشب - تلوين باليد

الفن الذي تستطيع إثارة أحيانا أن تصحح ولكنها لا تدمر أبدا، أم هو الفن الذي يحتفظ بجاذبيته؟ وبرغم اتساع المسافة بين عالمي الفن الرفيع والفن المتدني في القرن الماضي، إلا أن ذلك لم يكن نتيجة نمو لا مبالاة الجمهور بأسور الحياة الأرضي بقدر ما كان، لأول مرة في التاريخ نتيجة إيجاد نخبة صغيرة، ولكنها غنية قادرة على رعاية الفن الذي لم يجد أو لم يجتذب جمهورا واسعا. ولا يزال يعرض قدرا كبيرا وليس قدرا

لذلك بينالي متحف ويتني Whitney الأخير الذي سأتحدث عنه في معرض استشراف أفاق فن بداية القرن الحادي والعشرين. تقول أن دوجلاس Ann Douglas أستاذة الدراسات الإثنية بجامعة كولومبيا أن الفوارق بين الرفيع والمتدني سوف تنسى تقريبا بعدمئة عام. وتتساءل عن الفن الرفيع سواء كان فرسكات هايكل أنجلو بكينيسة «مسنتين» أو أغنية كول بورتر «ليلا ونهارا» Night Day هل هو

على الساحة والبعض الآخر ينتظر الاكتشاف ولكن يبدو أن عبادة «ما بعد الحداثة» تكفل وحدها الشرعية لأي شكل من أشكال الفن المتدني، وأقصد بهذا المصطلح تعريف متحف نيويورك، وهو الثقافة الشعبية بمختلف تجلياتها.

وتوخيا للموضوعة لابد في هذا السياق، أن نعرض وجهتي نظر متعارضتين حول فكرة «الفن المتدني» الذي ساد في التسعينيات في المتاحف الأمريكية. وخير مثال

أقل من الفن الرفيع وذلك بفضل تكنولوجيا الثقافة الجماهيرية. لقد كان الفن الجماهيري خلال قرن تقريبا حتى الآن من أكثر الصادرات الأمريكية رواجاً. وبينما كان الفن الرفيع دائما ذا جذور أوروبية بيضاء، كان صانعو فن «البوب» Pop أو الفن الشعبي الأمريكي مختلفين إثنيا وعنصريا.

فالناس يريدون من الفن دائما أن يعكس وجوههم على مرأته. لكن الذين كانوا يستطيعون التحكم في زمن رفع المرأة كانوا يتغيرون على مدى معظم هذا القرن ولا ننسى أن القدر الأكبر من سكان العالم سوف يعيشون بحلول سنة ٢٠١٥ في مدن ضخمة مثل بومباي ولا جوس وشنغهاي وجاكارتا ومكسيكو سيتي، ويمكن أن تضيق القاهرة وتنتبأ الإحصائيات بأن تشكل الأقليات الأمريكية بحلول سنة ٢٠٥٠ خمسين في المائة من سكان الولايات المتحدة وتعتقد الكاتبة نفسها أن الحاجز بين الرفيع والمتدنى سقط بالفعل في اللغة الإنجليزية، بين اللغة التي تتحدث بها النخبة الأنجلو - أمريكية المحظوظة، وتلك التي تتحدث بها الطبقات الدنيا والمهاجر

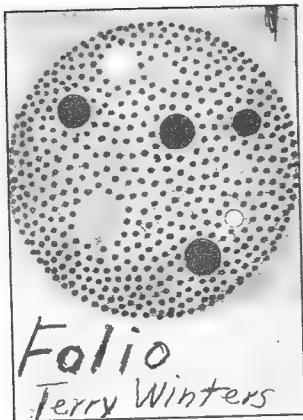
أو اللاتمنتمي الكولونيالى. ومما يثير الدهشة أكثر من أى شئ آخر فى أدب اللغة الإنجليزية خلال القرن الماضى، ظهور كتاب ناجحين من غير البيض من أمثال، **تونسى موريسون** و**لينز إدريك**، وشعراء المقهى النيويوركانى، وفنانى أو منشدى **Rap** الجيئ، وفى الخارج الكتاب غير الإنجليز الذين يكتبون باللغة الإنجليزية القادمين من المستعمرات البريطانية السابقة. إلا أن الإنجليزية التى تلم هؤلاء الكتاب ليست هى الإنجليزية الكلاسيكية البريطانية، لكنها الفرع الأحدث، وهو الإنجليزية الأمريكية. ولا يرجع الفضل فى ذلك إلى عاداتها اللغوية الحقيقية، بقدر ما يرجع إلى المثال الذى تقدمه. وعملية إعادة اختراع اللغة، التى ابتدع بها الأمريكيون، وخاصة الأمريكيين السود، شكلهم الخاص من اللغة الإنجليزية قد أثرت على متحدثى الإنجليزية فى أماكن أخرى.

وأضح أن **دوجلاس** قد استشهدت بتطور اللغة الإنجليزية للتدليل على سقوط الحائط الطبقي والعنصرى فى هذه الحالة. بين الرفيع والمتدنى. ولكنها أغفلت حقيقة هامة وهى أن تطور الإنجليزية

الأمريكية كان ولا يزال نتيجة تفاعلات لا إرادية بين طبقات التسمية الاجتماعية.

ولكن هذه الهيمنة كانت أشد ما تكون تحققا فى الفن التشكيلى بصفة خاصة، حيث لعبت عوامل خارجية أخرى دورا هاما فى التعميل بتهيئة الحركة الفنية الأمريكية للاضطلاع بتلك المسئولية بجدارة. وأقصد دور الفنانين الأوروبيين الذين فروا من باريس إلى نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية. وبرغم أن أوروبا استعادت خلال تلك السنوات الطويلة عافيتها وحيويتها، وربما مكانتها، على المستويين الاقتصادى والثقافى، إلا أن نيويورك، أو الولايات المتحدة، لا تزال تحتفظ بصولجان الحكم، إن لم تكن قبضتها اليوم أشد مما كانت عليه قبل انهيار الاتحاد السوفياتى وتفكك الكتلة الشرقية.

ولازلت أذكر عبارة كتبها ناقد أمريكى فى منتصف السبعينيات، وليس فى منتصف التسعينيات قال فيها، فى معرض الحديث عن أول معرض يقام للفنان الفرنسى **برنار بوشيه** فى نيويورك، إن أى فنان مهما كانت شهرته فى أوروبا يظل



- بترى ونترز ليوجراف

أمريكا وعلى جمهور ومقتني وتجار الأعمال الفنية، أو بقول آخر سوق الفن. فالجمهور يتطلع إلى البيئالي بغية الاسترشاد. وعالم الفن يتطلع إليه بصفته الإشارة الكبيرة من مؤسسة الفن للعالم التجاري. فالبيئالي، يستطيع أن يرفع قيمة عمل الفنان الشاب إلى حد كبير،

تبيدا لأي شك، أجيح على السؤال بسؤال آخر. هل ظهرت مدرسة فنية خلال هذا القرن الغارب لا تنسب إلى أصول الفن الغربي؟

بادئ ذي بدء، لابد من للتنبه بأن بيئالي متحف ويتني Whitney يتفرد بين مختلف المعارض العملاقة بتأثير خاص على حركة الفن في



- منمرض (التفكير عن طريق المطبوعة) كيكى سميث. حفر على القشب

الجاليريهات وهو بكل تأكيد دور مؤكد.

هل احتاج إلى سوق أمثلة تاريخية للتدليل على هذا الاستنساخ؟ لا أعقد ذلك ولكني

فنانا إقليميا حتى يعرض في نيويورك». ولكم صدقتني هذه العبارة الشوفينية، خاصة وأني لا أزال أعجب بأعمال هذا الفنان المبكرة.

وإذا سلمنا بحقيقة العلاقة بين السياسي - الاقتصادي وقدرة الفن وليد هذا النفوذ على اختراق حدوده الإقليمية والتأثير بقدر وزن هذا النفوذ، لأدركنا خطورة الدور الذي تلعبه المتاحف الأمريكية أساسا، ثم المتاحف الأوروبية الغربية، في احتكار الحق في تعريف ما هو فن وما هو ليس بفن ويقول آخر احتكار الحق في إسقاط الحاجز أو تقريب المسافة، حسب الرغبة، بين الرفيع والمتسنى. ويأتي بعد ذلك دور

وإن كان يقل تأثيره على أسعار وشهرة الفنانين الراسخين، الذين يعتبر اشتراكهم في البيئالي شرفا أكثر منه ضرورة.

وهذا المعرض بالذات، حسب التشبيهِ الأمريكي، هو المكالمَة التليفونية المفتوحة الوحيدة لإسناد دور في عالم الفن في نيويورك. وبقول آخر وبالتشبيهِ نفسه هو، بالنسبة للفنان المغمور نسبيا، فرصة للصعود فجأة إلى مسارب برودواي.

ولما كان بيئالي ويتنى هو بالفعل صانع النجوم في بلد يقوم اقتصاده على استثمار ذبوع الاسم، ولا فرق بين اسم علامة تجارية أو اسم لاعب كرة أو ملاكم أو ممثل أو ممثلة أو مفن أو مغنية. ولا يستثنى من ذلك أسماء الخارجين على القانون، وحيث أن أمناء المتحف الذين يناط بكل منهم بالتناوب مهمة اختيار الفنانين لكل معرض فليس من قبيل المبالغة إذن أن نقول إن «الويتنى» بصورة خاصة، والمتاحف الأمريكية الأخرى، وفي مقدمتها «الوواء» بشكل عام تستطيع في واقع الأمر أن تملأ على الحركة الفنية في أمريكا اتجاهات فنيا بعينها، أو أكثر من اتجاه، كما هو الحال اليوم.

وفقا للعلاقة الطردية بين النفوذ السياسي - الاقتصادي والقدرة على فرض النموذج الثقافي، نستطيع أن نفهم بسهولة سبب انتشار، بل هيمنة صادرات الثقافة الشعبية الأمريكية، وبالضرورة الاتجاهات الفنية التي تبنيناها تلك المتاحف، بغض النظر عن أصول ومنايع هذه الاتجاهات وقد عشت في نيويورك حتى الآن أكثر من ٢٢ سنة، شهدت خلالها كيف تطورت كثير من المدارس الفنية، ومنها مدرسة فناني الشوارع الجرافيتي، الذين مرت أعمالهم، فيما يشب لمح البصر، بمحطات فصلها مسافات خرافية، وهي بالتحديد المسافة بين شخبطة أو خطوط عاجزة على جدار قديم بينائيات قاع مدينة نيويورك وجدران أنفاق قطاراتها المظلمة. وأسفلت شوارع سوهر والإيست فيلج، وبين حائط برلين ومتحف ويتنى وموما في نيويورك وبقية المتاحف الأوروبية الهامة.

ومن أبرز وانجح نجوم هذه المدرسة - والنجاح الذي أعنيه هو النجاح المادي على وجه الدقة ولا علاقة له بأية قيمة فنية، الفنانان المنكوبان ميشيل باسكويث، الذي قتلته المخدرات في سن السابعة

والعشرين، وكيث هيرينج الذي قتلته مرض «الإيدز» في ميعة الشباب.

وفي الحقيقة، كان الجرافيتي قد ظهر في أوائل السبعينيات لا كحركة فنية، ولكن كمرض اجتماعي أو كتعبير عن التمرد الاجتماعي أيضا اتخذ شكل بثور شوهت وجه مدينة نيويورك ولكن بيسود، من منظور استرجاعي، أنه كان اتجاهها فنيا سابقا لزمانه، والتعبير الذي يطلق على هذه الفئة من الحركات الفنية هو الطليعية، ولو أنه لم يعتمد كفن شرعى إلا مع تطور حساسية أمناء ويتنى، الذي فتح أبوابه لأعمال الجرافيتي في الثمانينيات، وأصحاب الجاليريهات الذين يبحثون دائما عن الجديد المثير للجدل ولفت الانتظار.

وكان الأمين الذي أؤتمن على اختيار الفنانين كلاوس كيرتيس Klaus Kertess وهو صاحب جاليري سابق، وكان أول من عرض برايس ماردن Bruce Marden و تشوك كلوز Chuck Close ولعل الفرق الشاسع بين رؤيتي وأسلوبى الفنانين. يفسر وصف كيرتيس بأنه يمثل الجسر الذي يربط بين رسمية



— روبرت روملبرج سبغ سكرين على قبل لاصق - سيارة - باهر

سخر من تلك الشائعات التي رددت أن بينالي الوييتي الأخير يمثل عودة إلى فن التصوير. وهو يرى أن أعمال التصوير التي عرضت قصص معظمها إما أن تكون رموزاً تمثل مجموعات «أقلية» معينة مثل المرأة والشواذ .. إلخ، أو لتجيبان أن فن التصوير، إذا ربط بأى من قضايا الساعة السياسية، أو برنامج القضايا الجنسية يمكن أن يكون مثيراً للتعقيد، شأن أى خامة فنية أخرى في الاستخدام الراهن وحتى الفنانين القليلون، الذين يمكن أن

كان هذا الاتجاه قد بلغ ذروته بالفعل، وشكوا من أن الوييتي كان وراء الانحدار، حتى أن ناقدًا شابًا مثل مايكل كيملمان Kimmel man أصغر من رأس قسم النقد الفني بصحيفة نيويورك تايمز - بعد جون راسل وقبله هيلتون كرامر - قالها صراحة «إننى أكره هذا المعرض، فلا شيء، حقيقة، فى البينالى يشجع على أو حتى يكافئ الملاحظة الوثيقة.

ولكن هيلتون كرامر، رئيس تحرير مجلة The New Criterion

المتحف وجسارة وتجارية الجاليرى، أى بين الرفيع والمتدنى، كما أنه داعية قوى لكل فنان يرضى ذوقه.

ولكن هذا الاتساع فى مجال الذوق كان رداً على كارثة البينالى الأسبق نظمتها الامنية المقيمة إليزابيث سوسمان والذي اعطى مكان الصدارة للفن السياسى، وكادت تختفى منه أعمال التصوير. الأمر الذى جعل النقاد يتعون تخلى الوييتي عن الفكرة الأصلية للفن كخامة بصرية، حتى أن دعاة الفن كموقف سياسى تسالطوا عما إذا

نارى وورد Nuri Ward «حافظ السلام» وهذا التجميع المقرز المزلف من نقش مغطى بشحم أسود وكمية من الكاربيروتات ومضارب بيسبول مصروقة لإفراز ما يسميه المتحف بجدية «شعرية روحية من نفايات حضرية».

واستكمالا لبلوغ السمو الروحاني حرص كيرتيس على تأكيد التمثيل الجنسي، وكان العمل الرئيسي في هذا الاتجاه جدارية «عشق طوكيو» لنان جولين التي شغلت حائطا ضخما من المعرض، وتتألف من ٧٨ صورة فوتوغرافية لأزواج من الرجال الشواذ والنساء السحاقيات فى أوضاع جنسية مختلفة.

وبينما تؤكد ديورا سولومان Deborah Solomon ملاحظة كرامر عن ارتفاع نبرة الشذوذ فى البيئالي، فيما تسميه مدرسة Mapplethorpe، المصور الفوتوغرافى المعروف الذى لاتزال أعماله البورتوغرافية، بعد مرور سنوات على وفاته بالإيدز، تشير الجدل بين المثقفين والمسؤولين، إلا أنها تختلف مع كرامر حول تقييم «مراتب وكعكات» التي اعتبرت رائعة

وليس أحد المفضلين الآخرين للمتحف، فقد وضع برنامج الويتنى الأساسى بشكل نهائى قبل تعيين أمين البيئالي. وربما قد اعطى كيرتيس Certess معرض هذا العام نبرة شذوذ جنسى أكثر تأكيدا عما إذا كان الأمين - أو القوميسير كما نسميه فى مصر - شخصا آخر، وفيما عدا ذلك لا يحتمل أن يكون البيئالي مختلفا لو أن المتحف كان قد عين شخصا آخر. فالويتنى كان سيظل هو الويتنى ويكفى أن أذكر لمن لم يشاهد هذا البيئالي، حتى يستطيع أن يكون رايه الشخصى دون التأثير برأى آخرين أن العمل المحورى للمعرض كان عبارة عن ١٥٠ وفى قول آخر ٢٥٠ مرتبة مطوية بطريقة عشوائية ومربوطة بجبال فى كتلة ضخمة لا شكل لها تتخللها مئات الكعكات المهترئة، ومسللة من سقف مدخل الطابق الثالث لجنى المتحف فى شكل استقرائى. وقد قدمها المتحف كعمل نحتى للفنانة نانسى روينج باسم «مراتب وكعكات».

ويقول كرامر إن «مراتب وكعكات» برغم أنها عمل مقرز تماما. إلا أنه، مع ذلك يعتبر تدريبا على السمو الغنائى، بالمقارنة، بعمل

يعجب بهم المرء قد وضعوا فى المعرض لأسباب خاطئة، فمنهم من يمثل المرأة أو مرحلة من العمر المتقدم، أما برايس وسى تومبلى Cy Twombly اللذان تعتبرهما المؤسسة المتحفية من العبقريات الحية، فهو يعتبرهما زائفين تماما. ويقول إن البيئالي، على أية حال، لا يوفر المناخ الذى يمكن أن يغضى إلى خلق أو تأمل التصوير، ولكنه تحول إلى كرنفال من أعمال الرعب والانصراف والبيانات السياسية وتسجيل وثائق للحياة المتدنية، إلى حد أنه لو تصادف وجود أى عمل تصويرى عظيم فإنه سوف يبدو غريبا فى هذه الصحبة

وقد لاحظ كرامر أن الأسبقيات فى اختيار المعارضات كانت بلا شك فى مكان آخر. فى أعمال التجهيز، أو مايسمى فى مصر بالعمل المركب والفيسديو والفوتوغرافيا الإبروتيكية وأشياء غريبة تتخفى فى زى النحت

ويقول آخر، إن الويتنى يفعل الشيء المعتاد - البحث عن المنحرف والبذئ، والسياسى على حساب القيمة الفنية. ولا يهم إذا كان الأمين فى هذه المرة كلاوس كيرتيس،



- من معرض (الرفيع والهردي) (متحف موما)

القذرة الملوثة بكعكات فاسدة إلا في حالة واحدة، وهي اختلال معايير التنقيح؟

ولكنني أستطيع أن أضيف إلى أسباب هذا التناقض البين في رؤية الأشياء، النفاق الاجتماعي الذي يمنع الناس من مصارحة الملك بأنه عار، فإذا كان متحف مثل ويتني يعرض ربة المراتب الملوثة كأنها ثريا تتدلى من السماء، فمن ذا الذي

أحدهما مخضرم طويل الباع، والأخرى ناقدة بصحيفة مرموقة،

وول ستريت جورنال، لعمل فني واحد، إلا لكي أسجل حقيقة هامة ألا وهي أن النقد الفني هو في نهاية الأمر ليس علما ولكنه اقرب إلى النوق الذي صقلته معرفة بتاريخ الفن ومخزون بصري لا حدود له والقدرة على قراءة مقارنة للعمل الفني من منظور خاص.

ويبقى السؤال... هل يختلف اثنان في رؤية كومة من الراتب

البيناي وهي تقول إنها تتدلى من السقف في كتلة باروكية عملاقة تتلوى. وهي ترى، إذ تنظر إليها، سحابة وشخصا ميثولوجيا مجنحا واليان الرجل العنكبوت في استعراض «ماسيز» Macy's يوم عيد الشكر. وتضيف أن «مراتب وكعكات» تبدأ كومة من المراتب القذرة وتنتهي كتل للقة التضامية للجنس والنوم والأحلام، وتؤكد أنها، بالنسبة لها، تطفئ على المعرض أجمعه أو تسرقه حسب تعبيرها.

وواضح أنني لا أسسوق هذين المثالين لنظرتين متناقضتين لناقدين،

يمكنه أن يتجاسر بمجرد توصيف ما يراه بلا إضافة أو حذف، إلا نأخذ له باع هيلتون كرامر؟

ومع ذلك، وبرغم شجاعة هذا الناقد، فقد أصبحت كلماته في عصر غلبة المتدني مجرد صيحة صائقة في البرية.

وتقول دويرا سولومون حق، أن بينالي ٩٥ قانع بأن يكون سيريماركت فن بدون تمييز كبير وكثير من التراجع، فلا يوجد فنان واحد مهيم، ولم يركز على حركة فنية واحدة لإبراز تفردا الأمر الذي يؤكد أن هذا العصر هو مجرد مقبرة للحدائق. ومع ذلك لا يمكن إلقاء اللوم على القائمين بالمعرض، لأن الغرض من البينالي هو أن يكون مسحا للفن الأمريكي، ولا يطلب منه، بطبيعة الحال، أن يخترع هذا الفن، ولأول مرة، أدى البينالي وظيفته.

وتاكيدا للملاحظة تعايش المتدني والرفيع مع غلبة المتدني في معظم الحالات أشير إلى معرض أقامه متحف نيويورك «موما» خلال المدة من يوليو إلى سبتمبر هذا العام تحت اسم «التفكير عن طريق الطبوعة»، والذي اعتبره النقد بمثابة حلقة في مسلسل «الرفيع والمتدني» أو «انتقام أندي وور هول».

ويقول هيلتون كرامر إن رسالة هذا المعرض هي نفس رسالة أو مهمة معرض «الرفيع والمتدني». وأنه قد صمم بحيث يفكك الحدائق باسم أيديولوجية ما بعد الحدائق. وتقول ديبورا واي Deborah Wye، كبيرة أمناء إدارة للطبوعات والكتب المصورة، بالمتحف - في مقممة الكتالوج الصادر ككتاب - إن التنمية الرئيسية لأيديولوجية ما بعد الحدائق هي إعطاء أولوية «للمضمون الاجتماعي على «الشكل» ومعنى ذلك أولوية السياسات على الجماليات. ويتلّف معظم المعارضات من أشياء كانت تسمى «مطبوعات» وأصبحت الآن تسمى «فن الطباعة» بينما استبعد من المعرض كل ما كان يسمى «فنا جميلات» مع استثناء بعض أعمال Elsworth Kelly وريتشارد ديبينكورن Diebenkorn وقلة أخرى من أساطنة الحدائق في هذا المهرجان ما بعد الحدائق.

وكحلقة في سلسلة «الرفيع والمتدني» كانت معروضاته القليلة من الفن الرفيع أقل مستوى من أمثلة الفن الرفيع في المعرض الأصلي الأول، ولكن معرض «التفكير عن طريق الطبوعة» انحدَر فيها عدا ذلك إلى مستويات

الهرجولاجندا والموعظة والابتذال والتفاهة التي لم تخطر على بال منظّم معرض «الرفيع والمتدني» ولنا أن نتساءل ما هو وجه الاختلاف بين «تي شيرت» طبعت عليه عبارة «إن إسامة السلطة لا تثير الدهشة» وبين أي «تي شيرت» آخر يحمل مختلف العبارات الجوفاء والبلهلاء الأخرى التي تباع على أرصفة شوارع مانهاتن إلا في أن القميص الأول يعرضه متحف «الموما» كعمل فني لفنانة معروفة، جيني هولزر. وهل يقدر الإنسان إلى متحف لقراءة مثل هذه «الحكم» البالية سواء كانت تحمل اسم جيني هولزر أو باوبرا كروجر وغيرهما ممن تخصص في هذا النوع من عبارات الموعظة أو حتى السخرية سواء على تي شيرت أو صورة فوتوغرافية منقحة في معظم الأحيان، تمت ادعاء أنهم ينتجون فنا جادا.

ويفسر «كرامر» ظاهرة التدني هذه بأن الضوف من الاتهام بالنخبوية - وهو نتيجة مباشرة لتطبيق مبدأ «اللامعة السياسية» على عالم الفن الرفيع - أصبح بمثابة المكارثة الثقافية في هذا العصر. وقد أصبح هذا المبدأ الآن جزءا من المناخ الثقافي في عالم الفن المهني

حتى أنه لم يعد يعتبر كخيار أو اختيار. فالامتثال باتامره إلزامي وحتى في مؤسسات مثل «المواء» التي أنشأتها نخبة اجتماعية وثقافية من أجل الارتقاء بالمستويات الفنية بين غير المثقفين إستطيقيا وتمكينهم من الوصول إلى فهم أعظم فنون العصر الحديث.

ويذهب كرامرس في تفسيره لظاهرة جنوح المتاحف الأمريكية العريقة إلى سياسات احتضان الفن المثدني، وهو أن هذا الفن يساعد على نحو فعال إحدى الحتميات الأخرى التي تبنتها هذه المتاحف مؤخرا كتمارسة إلزامية: وهي إعطاء الأولوية لعملية التسويق. ونتيجة لذلك تتسافر السياسات الجماهيرية مع التجارية الساخرة لتنتهك المستويات الفنية باسم «الأخذ بالبساطة في الحياة الثقافية». ولم يعد في الوسع التمييز في عالم الفن المؤسسى بين القوميسمير الثقافى ووكيل الإعلانات التجارية، لأن هدفهما المشترك هو القيمة الفنية

ولذلك، كجزء من مهرجان «التفكير عن طريق المطبوعة»، عهد «المواء» إلى باربرا كروجر بإعداد مطبوعات، أو بدقة أكثر، أفيششات

الصبقت على ظهر ٤٠ باصا، وأعد الفنان الفرنسى، جان شاول بلجه، يطلب من المتحف أيضا، ملصقات أو مطبوعات علقت على ١٥ كشك تليفون خلال شهر يوليو الماضى. كما طلب المتحف من بارسورا كروجر تصميم تى شيرت لتسويقه خلال المعرض، إلى جانب كروتونات اللبن التي حملت نصائح عن العنف فى البيوت من تصميم الفنانة بيجى بيجز Peggy Digs. وقد عرض المتحف نماذج منها كأعمال فنية، بينما قامت إحدى شركات الألبان بتسويقها.

كان فى نيتى أن اكتفى بهذا القدر من الشواهد كإسساس موضوعى وعملى يستند إليه استنتاج أن الفن المثدنى أو الفن الشعبى الذى قد تسلل بالفعل إلى المتاحف العريقة والجالييريهات وأماكن العرض البديلة الأخرى، تحت ألقعة مختلفة، من بينها فن التجهيز - الذى يسمى فى مصر بالعمل المركب، والفوتوغرافيا، والفيديو، وفن الأداء، إلى ما لا يحصى من تجليات، هذا الفن سوف يتسلل أيضا إلى القرن الحادى والعشرين، متزوذا، على الأرجح، بإمكانيات الكمبيوتر التى تعظم يوما بعد الآخر، وخاصة فيما يتعلق

بإستخدامات الكاميرا الرقمية وتطوير مطابع الكمبيوتر الشخصى والتجارى على حد سواء.

ويبقى السؤال الذى لا يجد جوابا حتى الآن... هل أعمال الفيديو التى يتجها فنانون تشكيليون، يمكن أن تسب لفنون التصوير أو النحت أو الحفر، التى نجملها فى عبارة الفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية.

إننى أطرح هذا السؤال الآن برغم أن جميع المتاحف وعددا كبيرا من الجالييريهات قد حسمت الرد عليه. ولكننى مع ذلك أؤمن بأن عمل الفيديو ينتمى أساسا إلى فن الفيلم ولا يجب أن يمرض كفن تشكيلي، كما أن «عمل التجهيز» الذى قد يتضمن مكونات تصويرية أو نصتية أو فوتوغرافية وغيرها من أشياء أخرى، هو أقرب إلى المسرح منه إلى الفن، واعترونى إذا أسقطت كلمة تشكيلي عن عمد، لأن كلمة الفن وحدها فى العالم تعنى الفنون التشكيلية. كما أن «فن الأداء» هو عمل مسرحى فى الأصل، سواء تجسرد الفنان من ملابس، كما يفعل كثير من فنانات الأداء الأمريكيات، أو ارتدى صديريا من الجوخ أو حتى دهن الحيوان، كما كان جوزيف بيوس Joseph Beuys يفعل.

طبيعة الثقافة الشعبية ذات القلوب أو الفنية.

ولكن روبرتا سميت اضطرت، بعد جولة سريعة بين العروضات، إلى الاعتراف بأن «بلا هيف» ليس معرضاً عظيماً، وهو في حقيقة الأمر، مزعج ويزداد إزعاجاً مع الوقت. ومن الأفضل أن نتعامل مع المعرض كممارسة أنثروبولوجية وإثنوجرافية وليس كمكان لقضاء وقت ممتع في متعة إستيطيقية. وقد يساعد المرء أن يفكر فيه كمعرض «لرفيع والمتدني» موجه للمراهقين ويستطيع أن يتصور المرء أنه يمكن أن يقنع المشاهدين الأصغر سناً بأن الفن المعاصر هو شيء رائع لا يثير الرهبة، مجرد امتداد لكل شيء يحبه وهم يثمنون.

وتقول في مكان آخر إن «بلا هيف» في النهاية يحقق ما يعنيه اسمه فهو يتحلى ويلقى نفسه ويبتخر، كلما أوغلت فيه، وهو يجعل كل شيء يبدو فقاعياً وخفيف الوزن، ويعيد تعريف شكل معرض الفن كشيء مرن على نحو خلاب ولكنه في الغالب يلحق الضرر بالفن المستخدم وهو يقدم قرينة عامة على أن دين الفن الراهن للثقافة الشعبية ضخم.

خاصة، لأن هذه الناقدة بالذات، كما ذكرت من قبل، من غلاة النقاد الذين يهائرين لرموز أو نجوم التدني، وعلى رأسهم، على سبيل المثال لا الحصر، جيف كوفز Geff Koons.

وبطبيعة الحال، لا يسمع المجال للمعرض بالتفصيل لأعمال المعرض الذي أقيم تحت اسم «بلا هيف» عن صديق بمركز متحف دراسات عمل الامناء بكلية بارد Bard. ويشارك في المعرض ٧٨ فناناً يمثلون عدة أجيال معاصرة، من بينهم فنانين مخضرمون مثل كليس أولنبرج، وأندى وور هول وسيجمار بولك إلى دانا هوي Hoey، وهي مصورة فوتوغرافية تخرجت هذا العام فقط من جامعة ييل Yale وتصارا فايتس، فنانة أدائية - تجهيزية من لوس أنجلوس.

وتتألف العروض باختصار من أفيشات حفلات الروك - اند - رول وأغنية «البومات موسيقى البوب» وفيديوهات - موسيقية، وقمصان تي شيرت وإقذات من برامج التليفزيون إلى أخرى.

ويقول جوشوا نكلو، منظم المعرض أن «بلا هيف» هو معرض كاستعارة، قصد به أن يكشف

لقد أثرت هذه القضية الإشكالية لجورد التأكيد على مدى الخطأ الذي وقع فيه سبعة الفن الغربي في عصر ما بعد الحداثة، ولا اعتقد مع ذلك أنني لبتعدت قيد أنملة عن مسار الذي اختطته منذ البداية لتعقب اتجاهات الفن في السنوات الأخيرة من القرن. ولذلك سأكتفي بمجرد تسجيل الملاحظة على أن أو فيها حقها من الدراسة في مناسبة أخرى.

وأعود إلى موضوعي الأصلي «الرفيع والمتدني» فاضيف مثلاً أخيراً إلى الأمثلة السابقة تأكيداً، كما قلت، للامساس الذي أقمته عليه استنتاجي.

فقد وقعت على «عرض نقدي» نشر يملق «الفنون والاستمتاع» بعدد نيويورك تايمز الأسبوعي الصادر في بداية ديسمبر المعرض أقيم خارج نيويورك Annadale-on-Hudson بنفس الولاية. ويرغم أنني كنت على وشك الانتهاء من كتابة هذه المداخلة، شعرت للوهلة الأولى أن رأي الناقدة صاحبة العرض روبرتا سميت، في قضية «الرفيع والمتدني» التي يثيرها المعرض هو أفضل ما يمكن أن أسوقه في الختام من أدلة موضوعية تخدم استنتاجي. وبصفة

«جداول نهر أوتا السبعة» وملحمة العصر الدرامية

بإعجابه ثم عرض عام ١٩٩٥ صيفتها الثانية التي بلغ طولها خمس ساعات في عدد من البلدان الأوروبية واليابان، وإن لم يأت بها إلى بريطانيا. وما هو جئ هذا الشهر بصيفتها الثالثة، ويبدو أنها الأخيرة والتي يبلغ طولها ثمانى ساعات إلى لندن، وإلى المسرح القومى العتيد فيها وقد عرضت هذه الصيغة لأول مرة فى الملتقى الدولى للمسرح بمدينة كيبيك فى كندا فى مايو الماضى، وانتقلت بعد ذلك إلى فيينا وهرسدن وستوكهولم وكوبنهاجن ولندن والتي ستقوجه بعدها إلى باريس ونيو يورك ثم ينتهى بها اللطف فى اليابان.

الثانية ومساتيها الكبيرتين هيروشيما ومعسكرات الإبانة النازية إلى الزمن الراهن، زمن العرض نفسه، وإلى المستقبل القريب عام ١٩٩٧ الذى أصبح حاضراً وقد استغرق إبداع هذه المسرحية للحمية الضخمة أكثر من ثلاث سنوات، لثنى شاهدت صيفتها الأولى قبل أكثر من عامين عندما جاء بها روبرى لوباج من كندا عام ١٩٩٤ إلى مهرجان إيفير المسرحى، ثم إلى مسرح هوفرسايد ستوبيرز بلندن بعد ذلك وكان طول صيفتها الأولى تلك ثلاث ساعات وانكر انه قدمها على انها عمل لم يكمل بعد، ومع ذلك فقد استحوذ على اهتمام الجمهور واستأثر

يعرض المسرح القومى الإنجليزي الآن عملاً مسرحياً على درجة كبيرة من الأهمية هو (جداول نهر أوتا السبعة The seven streams of the River ota) للمبدع المسرحى الكندى المرموق روبرى لوباج Robert Lep-ge وهو عمل مسرحى ملحمى بلى معيار من المعايير لأن عرضه يستغرق ثمانى ساعات كاملة، يستطيع المشاهد رؤيتها فى يوم كامل فى نهاية الأسبوع، ولأن مجال قسمين متتابعين فى يومين مختلفين طوال أيام الأسبوع، ولأن مجال حركته فى المكان يمتد من كندا والولايات المتحدة إلى اليابان، كما يمتد فى الزمان من الحرب العالمية

فقد كانت اليابان هي بدء هذا العمل، ولابد أن تكون متنهاه كذلك. لأن روبرت لويج - وهو أبرز مسرحي كندي معاصر سبق أن قدمت لفارئ (العرب) عددا من عروضه السابقة قد استلهم هذا العمل نتيجة لزيارته الأولى لليابان ولمدينة هيروشيما التي سقطت عليها أول قنبلة ذرية بالذات. ولأن النهر الذي تمتع جداوله السبعة المسرحية عنوانها هو نهر أوتا، الذي يمر بها وتتشعب عبرها جداوله وكان لويج يفكر في أن تكون مسرحيته تلك احتفالاً بالذكرى الخمسين لإسقاط أمريكا قنبلتها البربرية، أقصد الذرية أو العكس بالعكس، على هذه المدينة اليابانية الساحرة. وقد سحرت هذه المدينة روبرت لويج كما يقول لنا في مقدمته للمسرحية بحيويتها الدافقة، وحسيتها العارمة وجمالها الأخاذ ولأنه كان يتوقع أن يجد مدينة مليئة بالنودب والقروح مثقلة بجراح هذا العدوان البربري الأمريكي الفاشم فإن حيوية المدينة وحسيتها وسحرها وتناولها قد أثارت فيه رغبة عميقة في التعرف على مصدر هذه الحيوية من ناحية، وفي تلمس طبيعة التحولات التي انتابت المساة حتى تبدت الآن، بعد نصف قرن من

وقوعها تقريبا في هذه الصيغة المعقدة من الإغراق في الحسية والإسهال على الصياغة غليس باستطاعة ابن هذا القرن أن يفهم كيف تمكنت هذه المدينة اليابانية من هضم هذا العدوان الأمريكي المريع والإفاقة من صدمته المريعة اللهم إلا بالدخول بالفن نفسه إلى محراب هذه العملية المعقدة ومحاولة سبر أغوارها ولأن لويج يعمل مع فريقه المسرحي الذي يعرف باسم «في الآلة Ex Machine». وهي تسمية مستقاة من التعبير اليوناني الشهير «الإله في الآلة» والذي كان يستخدم حينما يضطر المسرحي الإغريقي إلى اللجوء إلى الآلهة للتدخل في الحدث وتغيير مقاديره بعد أن يعجز عن حل عقده بطريقة معقولة - بمنطق الإبداع الجمعي، فقد بدأ في تجسيد التناقض الحفن بين الحاضر والتاريخ من خلال استخدام إطار مشهدى بالغ الجمال والبساطة اليابانية في أن. وبين المستوى المشغل بالحزن والرعب والشجن والذي يريقه العرض ببراعة في هذا الإطار المشهدى الجميل الذي لا نهاية لما ينطوى عليه من رؤى واحتمالات...

وتسعى المسرحية إلى إبداع ما سمها بيتر بروك في تقديمه

الجميل للمسرحية بـ مسرح يقع في المنطقة التي يرتبط فيها واقع عصرنا للرعب، والذي يستعصى على الفهم، بالتفاصيل العادية للحياة اليومية، تلك التفاصيل بالغة الأهمية بالنسبة لنا، وبالغة التفاهة في الوقت نفسه بالنسبة للآخرين في هذه المنطقة الثرية ينهض مسرح لويج كله، لا هذه المسرحية وحدها وتنبثق فيه القضايا الإنسانية الكبرى من أكثر الأحداث عادية وبسطة وهو مسرح يتسم بلغة المسرحية الرفع والمقدمة معا، والتي يصق فيها المخرج تراوجا موقفا وحساسا بين التقنيات العصرية الحديثة التي تزود المسرح بطاقتات تعبيرية هائلة، وتوسع أفق الخشبة، وإمكانات المشهد، وبين الطاقات الإبداعية البشرية في العرض المسرحي والتي تعتمد على مهارات الممثل الفائقة فبالإضافة إلى كل صيغ العرض البصري من خيال الظل إلى التمثيل الإيماني إلى استخدام الفيديو والتصوير المكبر للوجه في لقطات أقرب إلى اللقطة السينمائية الكبيرة أو القريبة والتي تظهر أدق خلجات الوجه، نجد أن المخرج يستخدم كل إمكانات الممثل الحركية والتعبيرية معا. ويتخلق من خلال هذا المزيج الساحر ما يمكن دعوته بمسرح

التلاعب بالصور بشكل مستمر يجعل لغة الصورة واحدة من اللغات الأساسية للتعبير في هذا المسرح لا تفنى عن اللغة للمنطقة ولكنها تدعمها وتثريها ويمتزج بالتلاعب بالصور في هذا المسرح هاجس توالد هذه الصور من بعضها البعض، ولذلك تلعب المرايا معناها الحرى ويكل تشكيلاتها بما في ذلك قاعات المرايا والمرايا المتوازية التي تتعدد بها الصورة الواحدة لتصبح جيشا من الصور المتضاربة والمتجاذرة والمتصارعة في أن يخلق هذا كله عالما ساحرا موازيا لعالم الواقع ومشارقا له ولكنه يدير معه على الدوام حوارا جديلا خصباً على المشاهد فك شفراته الدلالية والدرامية باستمرار.

ويرافق تعدد الصور في هذا العمل المسرحي تعدد القصص والحكايات ضمن نسج واحد يربط هذا التعدد في بنية لا يعادل ثراها في الخلق والإبداع إلا انشغالها المستمر بهاجس الموت باعتباره عصب الحياة وجوهرها المحرك وليس نقضها أو بالأحرى باعتباره الطاقة التي تمنح الحياة تلقها وحبتها وحسبتها في أن وهذا هو ما يجعل البنية الدرامية نفسها معادلاً للرؤية الفكرية، أو بالأحرى

الفلسفية التي تطرحها هذه المسرحية الملحمية المركبة في انشغالها بالكشف الدرامي عن كيفية تحول مأساة الدمار المرعية التي عاشتها هيروشيما إلى طاقة حسية متروعة بالحياة بعد خمسين عاماً فالوقت الذي يبدو في مستوى من مستويات المسرحية موتاً عضوياً وحقيقياً، هو في مستوى أعمق موت رمزي للطاقة التدميرية المجنونة التي أطلقها أمريكا من عقابها على اليابان، عندما أسقطت عليها قنبلتيها الذريتين في هيروشيما ونجازاكي، فكلبت اليابان بدايها، وفلسفتها البوذية العميقة، وعشقها الدائم للحياة هذه الطاقة التدميرية، وربتها على أعقابها إلى مصدرها الأمريكي الذي يبدو في المسرحية ولكنه مصدر الدمار الدائم في عالمنا ومن هنا يجيء نقد المسرحية اللاذع لكندا من منظور أكثر أجنحة الثقافة الكندية أوروبية، وهو منظور كيبك الفرنسية، ضد جناحها الإنجليزي التابع أيديولوجياً وفكرياً لمصدر الدمار في عالم العمل وهو الولايات المتحدة الأمريكية.

وتحتل الفلسفة البوذية مكاناً جوهرياً في هذا العرض، بل توشك أفكارها وتصوراتها الأساسية أن تكون العمود الفقري الذي ينهض

عليه العمل كله. ويؤكد لنا رويبر لوباج ذلك في برنامج المسرحية ويفسر بنيتها العميقة وفقاً لمهايم فلسفة الZen البوذية وتنهض تلك الفلسفة على الجدل المستمر بين فكرتي أو بالأحرى قطبي الجفاف والمبتل حيث يعد الجفاف عماد الحياة التي يسلكها الراهب البوذي فيمتنع عن الطعام والشراب وممارسة الجنس، بينما يعد الابتلال طريق الشراب والملاذات الحسية من طعام وجنس وغير ذلك. ولا تطرح البوذية أحدهما باعتباره خيراً مطلقاً والآخر باعتباره شراً مطلقاً كما هو الحال في الديانات السامية، وإنما باعتبارهما عنصرين مكملين للحياة لا غنى فيها لأحدهما عن الآخر. ومن هنا فإن لكل منهما قيمته وأهميته وهذا الجدل بين العنصرين بين الانتماس في الحياة والإعراض الإرادي عنها هو محور هذا العمل المسرحي في الوقت نفسه، وهو مفتاح فهمه للموت والدمار باعتباره ذلك الجفاف الذي يكسب الابتلال بملذات الحياة مذاقه المتميز ولا يقتصر تأثير هذه الفلسفة على محتوى المسرحية الفكرى أو على رؤيتها الفلسفية والإنسانية فحسب ولكنه يتجاوزهما إلى بنيتها الفنية ذاتها وهي بنية تعتمد على التعدد

وعلى الجدل المستمر بين الأساليب المسرحية والأدائية المختلفة، بل المتعارضة في كثير من الأحيان ولكن هذه الأساليب كلها تندمج في سياق فلسفي يضاف على العمل رونقا ووحدانية فريدة.

وتتكون المسرحية من سبع أجزاء يوشك كل جزء منها أن يكون مسرحية في حد ذاته، ولكن الأجزاء تتكامل وتتصاور لخلق هذا العمل اللحى المركب وتعد المسرحية في الفصل بين هذه الأجزاء إلى أدائين فنيين أولاهما في الإظلام الذى تعقبه في كثير من الحالات استراحة، ولكن ليس في كل الحالات، وإلا لكان بالمسرحية ست استراحات وثانيتها هي استخدام الشاشة التى يكتب عليها بالضوء عنوان الجزء وتاريخ وقوعه لتوضيح أزمته المسرحية المتوالية، ثم الربط بينها فيما بعد، ويبدأ القسم الأول بنوع من التمهيد الذى يلخص فيه لوباج عالم للمسرحية ويقدم لنا عناصر هذا العالم السمعية والبصرية والحركية على السواء ويسمى هذا التمهيد إيدو Taïdo وهو فن يابانى من فنون الساموراي القديمة، أو هو بالأحرى إحدى الصيغ الحديثة لفن الساموراي القديم يمارس فيه الياباني تدريباً

متواصلًا كالتمرير الذى يقوم به الساموراي لبلوغ مرتبة أبطال الساموراي الكبار ولكن غاية فن الإيدو ليست في تدريب الفرد ليبلغ مرتبة أى فرد آخر، لأن كل معاييرهِ وبوافقه يجب أن يستمدّها من نفسه وإن تكون داخلها في أن. فمثال ذلك الذى يحتذى وعدوك الذى تتدرب للتغلب عليه هو ذاتك وغاية فن الإيدو الأساسية هي قطع الأنا بالسيف، سيف الأنا نفسها وليس سيف أى آخر خارج عنها وكثما يقول لنا التقديم إن المسرحية نفسها هي في بعد من أبعادها إحدى تمرينات فن الإيدو، لأن غايتها أن تجلب عددا كبيرا من البشر من مختلف الخلفيات إلى هيروشيما ليحقق كل منهم في نفسه، ويختبر قدرته على الفخول في حرب حقيقية معها.

ويعد هذا التقديم يقدم لنا الجزء الأول للمنون «صور متحركة» والذي يدور في اليابان عام ١٩٤٥، أى عام إسقاط القنبلة الذرية على هيروشيما، بدايات الحكاية التي ستتابع فصولها على مدى هذه اللحمة المسرحية المترابطة ويحكي لنا هذا القسم قصة واحدة من الـ «هيباكرشا» وهو الاسم الياباني الذى يطلق على من نجسوا من

هيروشيما، حيث لا نجاة بالطبع وقد أقبل على بيت واحدة منهم هي نوزومي وعسكري أمريكي هو لوك أوكونو بعث به الجيش الأمريكي لالتقاط صور لأثر القنبلة على المكان والناس ويبدأ حوار جميل بين الاثنين حول التصوير والضوء ونهر أوتا ينطوى في عمقه على حوار بين عالمين وبين ثقافتين نترك منه أن نوزومي تعرف الكثير عن أمريكا، بينما لا يعرف الأمريكي شيئا عن اليابان فقد كانت زوجة دبلوماسي، وهو مجرد عسكري أمريكي بسيط والتدريب تنطق الآيات علاقة بينهما فيها قدر من الغواية ومن لحظة الضعف اليابانية عقب القنبلة، نعرف منها أنه ترك في أحشائها بذرة وعاد إلى بلده بصورها . وهي على الصعيد الرمزي بذرة العلاقة المربعة بين العدوان الأمريكي الغاشم على هيروشيما، والضعف الياباني في هذه اللحظة التاريخية المحددة.

ثم يجرى القسم الثاني والمعنون «جيفرى وجيفرى» ويدور في نيويورك عام ١٩٦٥ أى بعد عشرين عاما مما دار في القسم الأول حيث أتجبت البذرة ثمرتها الذى سمته أمه جيفرى. لأن هذا هو اسم الولد الذى كان يحلم به الأب الأمريكي وينعبد جيفرى إلى نيويورك للدراسة

والبحت عن أبيه المفقود، ويسكن في إحدى غرف بيت يؤجر غرقا، ويكون في الغرفة المجاورة جيفرى آخر يداوى والده المريض بسرطان خبيث بالمخدرات التي تسمح له بتحمل الألم ويموت الأب ويساعد جيفرى الياباني جيفرى الأمريكى ويقرضه حلقه لينهب بها للجنائز، كما يشتري منه كاميرا قديمة تدرك أنها هي الكاميرا التي استخدمت في تصوير أمه، وأن جيفرى الآخر هو شقيقه، ولكن دون أن يكشف أى منهما ذلك، لأن المسرحية لا تريد تقديم ميلودراما للصداقة بقدر ما تريد تقديم التوازن بين خطيئتهما. وتكتشف بعد ذلك أن جيفرى الأمريكى مصاب بالإيدز، ويطلب من جيفرى الياباني مساعدته، وتتشابك الخيوط في الأقسام التالية لنكتشف أن ابن ضحية هيروشيما يسترد عافيته، بينما يقع ابن العدوان الفاشم عليها في براثن التحلل والفقر والمرض وتنفلا المسرحية في القسم الثالث والمعنون «العرس» إلى امستردام حيث أصبح من القانونى

مساعدة الراغبين في إنهاء حياتهم على القيام بذلك وعلى حساب الدولة وهى مسألة تتم تحت الإشراف الطبى بكرامة ودون أننى إحصاس بالألم ولهذا يهرع جيفرى الأمريكى إلى امستردام ويسمى إلى أن يتزوج بهولندية شكلا حتى يؤهله ذلك للحصول على هذا العلاج القاتل وللكلف على حساب الدولة، وحتى يموت بكرامة كما يقول، فلم يبق أمامه إلا انتظار التدهور وهى مسألة تتطوى على دلائها الاستعمارية، وكان المسرحية تقول إنه لم يبق على أمريكا فى مستوى من المستويات إلا البحث عن الموت بكرامة بدلا من هذا الموت للطويل البشع الذى يدفع الجميع ثمنه العدوانى الفاشم وتحسينا المسرحية بعد ذلك إلى ألمانيا للتعرف على مأساة الحرب العالمية الأخرى فى معسكرات الإبادة النازية ثم تلخذ ضحيتها فيها من جنيد إلى اليابان فى واحد من أجمل أقسام المسرحية وهو القسم الرابع المعنون بـ «الراية» وترتد إلى

أوزاكا وكندا وهرشيما وتنتقل فى الأقسام التالية بين أزمنة متعددة من عام ١٩٤٢ إلى ١٩٨٥ إلى ١٩٧٠ إلى ١٩٩٥ وصولا إلى ١٩٩٧ والجزء الأخير يوشك أن يكون رؤيا يرحنا الخاصة بالمسرحية لأن المسرحية ترتد بنا فيه إلى هيروشيما وتأخذنا إلى المستقبل القريب ١٩٩٧، وتلف هذا كله فى عاصفة رعديّة تم إخراجها بتمكّن مدّش استخدم فيه المخرج شلالات مياه حقيقية ولكن صنادير السماء قد انفتحت على الخشب بالفعل وبزمننا أدنى مبالغة أو إبهام وهذا أمر من أصعب الأمور على الخشبة التى ليس بها عادة نظام للصرف والتخلص من كل هذه المياه وليس باستطاعتنا فى هذه المراجعة القصيرة الإلمام بكل ما تتطوى عليه هذه المسرحية اللحمية الجميلة من قضايا وتحولات فنية ولكن يكفى هنا أننا قدمنا للقارئ مجرد مدخل إلى عالمها الثرى، عله يذهب بنفسه ليرتشف مما ينطوى عليه من تجارب مسرحية وجمالية رائعة.



الفنانون الإسبان يعودون إلى الواقعية

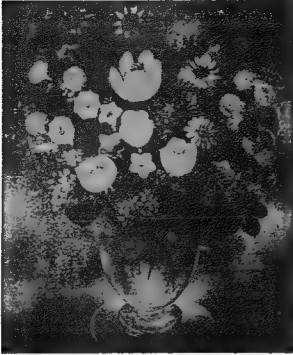
سلفادوردالي والرمزية البسيطة
المجسية عند خوان ميرو...
ونجد الأجيال التي تليهم تركز على
الواقعية كنساق محوري يتم عند
هوامشه الاشتغال بالتجريب الفني
ورضع لمسات الخصوصية.

إن هذه العودة الكبيرة إلى
الواقعية جاءت مدفوعة بعدة عوامل
ليس أهمها الجانب المادي، ولكن
مايراه البعض من أن النظرة الفردية
الجامعة قد قادت الرسم الإسباني
في عقود الأخيرة إلى تقديم رؤية
فردية - أيضاً - للشكل الإنساني
ويائتالي الإيغال بتعمية هذا الشكل
وتكثيف غموضه ولا ينكر أن هذه

خلو الساحة التشكيلية الإسبانية من
الاسماء الكبيرة لا تعني بذلك عدم
وجود فنانين جيدين الآن، ولكننا
حين نقول ذلك أننا ننطلق من
معيارية قياسهم بتلك الاسماء
الكبيرة السابقة.

في كل الأحوال ورغم سمي
جميع الفنانين الإسبان إلى إيجاد
خصوصيتهم إلا أن الملاحظ - بشكل
عام - هو العودة بشكل من الأشكال
إلى الواقعية بعد أن كان رواهم هم
أساتذة التمرد على الواقعية حيث
ظهر الفن التجريبي والتجريدي
والدرسة التكعيبية كما فعل
بيكاسو، والسريالية كما هي عند

بعد موت آخر عمالقة الفن
الإسباني سلفادور دالي خلت
الساحة الفنية التشكيلية الإسبانية
من الاسماء الكبيرة التي لها تأثير
عالمى، حيث انطوت بعونه مرحلة
ذهبية قدم فيها الفن الإسباني أروع
التساجسات والمدارس التي تم
لشتاقها من خصوصية أساليب
الفنانين الأفراد الذين استطاعوا أن
يفتحوا آفاقاً جديدة خلاقة في الفن
ويحفروا اسمهم بقوة في أعالي
قمة الظل... ومن هذه الاسماء :
غويا وخوان ميرو وبيلا ميث
وبابلوبيكاسو وسلفادور دالي
وغيرهم، وعليه فنحن حين نشير إلى



«أزهار» لوحة بطيعة صامدة للفنانة أولغا ساجاروف



«فتاة جالسة للفنان راميرو اورو من إلتيم لياسك

في العموز، الشوارع، المحلات، الحدائق، الأزياء، الإعلانات، وحتى على أغلفة السلع الاستهلاكية وربما يكون - أيضاً - هو أكثر الشعوب استهلاكاً للفن - إذا جاز التعبير - ويتداخل الرسم، التشكيل واللون في حياته بشكل يصعب فصله حيث تنتشر النصب والتماثيل في كل الساحات والمتنزهات الشوارع وعلى رؤوس الأبنية وواجهاتها وفي انفاق المترو وداخل البيوت والدوائر... إن

أغزر الساحات الفنية في العالم وأكثرها ازدهاراً بالأسماء والتجارب وتميزها بتواصل المدد الكبير من الأجيال والشخصيات المتتالية ونجد أن الشعب الإسباني أكثر الشعوب اهتماماً باقتناء اللوحات والتحف والحرص على متابعة المعارض وإكثارها ومدومة زيارة المتاحف وارتداد المهرجانات وإدخال الإبداعات والجماليات والألوان في مفردات الحياة اليومية:

النظرة قد لعبت دوراً كبيراً وجوهرياً في ميدان الرسم ففجرت الطاقات الفنية وأطلقت كامل توجيهات الاكتشاف ولكنها في الطرف المقابل راحت تبعد بهذا الفن عن جمهوره وبالطبع يصعب نلّك كل العوامل المؤثرة الأخرى، ومن هنا كان التفكير بالعودة إلى الواقعية وممارستها فعلاً.

ليس خافياً على أحد أن ساحة الفن التشكيلي الإسباني تعتبر من

السرورية والرمزية والتجريب والتكثيب وغيرها
فئة أكثر من فنان تستحق
تجاربهم الخاصة الاحترام
والوقوف عندها، من هؤلاء
نذكر الفنان سساورا
وباثيلو وتجربة تابيس لما
اسماه «بعد المستقبلية»...
ان اسماء الفنانين في
إسبانيا يصعب حصرها

بشكل واقف فهناك المثات من
الرسميين الجيدين في كل إقليم من
أقاليم إسبانيا نذكر كعينات بارزة:
البارود يلغابو، فيليكس تورو،
رافائيل شيدونجا، داشيل
كينتيرو، روبرت غونزالث فير
نانشث، ريكارد وماكارون،

«علامات السمكة للفنان مانويل كرايمو



«أمواج تفسر الزوارق» للفنان ريكويرس

تم إعادة عرضها مرة أخرى ولا
نبالغ إذا قلنا وحتى في الأعمال التي
تم استقدامها من الخارج.

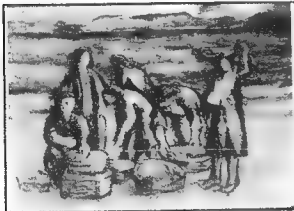
ونحن حين نحدد ذلك أو نتحدد
به نرجو أن لا نكون قد ظلمنا
التجارب المتميزة في امتدادات

إسبانيا هي عاشقة الألوان
والمتمرعة فيها دائماً.

إن هذه القسرة
التعريفية، الأجمالية - هنا -
لاقق ميدان الفن الإسباني
الحالي ترتكن إلى هذا
المؤشر «الواقعية» باعتباره
أكثر الجوانب بروزاً في كل
ملاحظتنا ولذلك أخذنا

جوانب مختلفة من مختلف الأقاليم
الإسبانية: مدريد، برشلونة، ملقا،
نابليون، الأندلس، الباسك وليون
وغيرها. وتاملنا أعمال أجيال
مختلفة من الرسامين المتقدمين -
زمنًا - والشباب الجدد وما بينهما
من أجيال موزعة، بل ولاحظنا ذلك
حتى في طابع الأعمال القديمة التي

«الكل يتحدد للفتاة الشابة إيزابيل بياري





«برج إيراني» للفنان داريدي ريفويس



«كأس و رمانات» هيلينا ديفيرينو

تورال رسم «الموبيلات» أو «البورتريت» الأشخاص وخاصة أولئك الذين تربطهم به صلة صداقة وليست مناصب وقد عرفت بعض الموبيلات التي أبدعتها أنامله - بشكل واسع ومؤثر ومن بينها بشكل خاص البورتريت الذي رسمه للشاعر خيراردو ديغو والشاعر «داماسو الونسو» فيما وصلت أسمار الموبيلات التجارية من ٧ - ١٠ ملايين بيستا.

طليعة الرسامين الواقعيين الإسبان، يتميز أسلوبه بالطابع الشخصي، الشعري حيث يسود جو الهزيمة وسرعة الزوال فتحضر في لوحاته دائماً : الحقائق والمحطات الفارغة والأشخاص الذين لا يعرفون، إذا ما كانوا على رحيل أو في عودة.

ويرى تورال إن الفنان الجيد ليس الذي يجيد العمل التشكيلي فحسب وإنما هو الذي يوحد الرسم «التشكيل» بموضوعه. ولا يرفض

خوليان نحراوسانتوس، خوسيه كوبو، توماس مارج، فرنسو لاتوري، هيلين تاناي، كارمن كامارا وخوان دي باريو وغيرهم الكثير نأخذ من بينهم الفنان كريستوبال تورال الذي يعد فذاً في اشتغاله الواقعي. ولد تورال في إقليم الأندلس في مدينة «قاس» سنة ١٩٤٠ ويطلق على منهجه في الرسم تسمية الواقعية التعبيرية أو الواقعية المعبرة فهو يعد - الآن - في

وفى هذا النوع من الرسم يرى
تسورال : أن ثمة ثلاثة تصنيفات
رئيسية هي : «الأول» هو الذى
يجسد الموديل بشكل صرف كما هو
والثاني: هو الذى يضاف عليه جمالاً
ثم الثالث : وهو الذى يقوم بترجمته
وتأويله «تفسيره» رسام معروف آخر
هو خوليان غراو سانتوس الذى
ولد فى بيئة فنية «خيرونا ١٩٣٧»
مُصاحباً بالالوان والقماش الذى
تتمركز رسوماته بين الطباعية
الطليعية فى الأسلوب والى تمتزج
بالواقعية حيث البقة البالغة فى
اللون والضوء الذى يسكبه متدفقاً
على القماش. يقول الرسام
سانتوس فيما هو يرسم بورترت
لزوجته: لابد من معاودة التدقيق فى
الوان ملامح الوجه الإنسانى إلى أن
يتم تشكيلها مع الوقت فالوجه
الإنسانى هو لغز دائماً والذى من
الممكن أن لا تحل رموزه. ويعتقد
سانتوس جازماً أن الواجه
والإخلاص فى تجسد الموديل لا
يعتبر امراً مضافاً للإبداع
فبإمكان الإبداع أن يبق نفسه ويؤكد
نوعه الفنى بأكثر منحي عبرالناثبة
والقراءات النفسية والوجدانية
والجمالية وغيرها. فإن استمرارية

العمل على اللوحة سيظهر جوانب
متعددة للشخص وهى تتبدل كلما
أضيت وقتاً أطول مع اللوحة.

الفنان الآخر انطونيو تاييس
مواليد ١٩٢٤ قطلونيا أحد عباقرة
الفن التشكيلي الأحياء والذى يمدح
البعض اسماً لامعاً فى تاريخ الفن
وأكبر رسام إسباني يظهر فى
المتحف الثانى من هذا القرن حيث
يتميز بلفته الفنية المتفردة والخاصة.
إنه فنان يرسم لوحاته من أجل دعوة
الناس إلى التأمل والتفكير وكان
لمعارضه مدى كبير فى باريس
ونيو يورك أيضاً... ومع أنه فنان
مستقر فى تجربته الثنى من أهم
وجوهها ما أسماء ب «مايعد
المستقبلية» إلا أنه لا يرفض
الواقعية، بل يعد بين أونة وأخرى
للرسم الواقعى الذى يعتبره محور
المعونة دائماً. وهو يرى أن مستقبل
العالم لابد وأن يتجه نحو التوحد فى
كل شئ مبتدأً بالفن ومنطلقاً من
وحدة «القيم الإنسانية» العالمية وتلك
إحدى أهم رسالات الفن إلى البشرية
: أن يكون هو اللغة المشتركة
التي تقود فيما بعد إلى وحدة
القيم وحتى الوحدة السياسية.

فيما يخلص الفنان انطونيو
كويث لكل ما يحيط به من يومى
وحياتى ومما يتفاعل مع حواسه
فيصوره بدقة ومن ذلك رسم جانباً
لمريد ورسم طفلة وثلاجة البيت بما
فيها من تفاصيل الموجودات. الأشياء
والخطوط الهندسية والتجسم بل
وحتى الالتزام بنقل الوانها الحقيقية
كما هي فتبرز فضائله فى التنبيه
إلى جمال اليومى المتعلق بحياتنا
والذى نسيناه فى حُضَم الروتين
الحيشى.

أما ما لاحظ على فنانى إقليم
الساسك اهتمامهم بالمنظر
البانورامية العامة للبيئة التى
تعطيهم فينتقلون كل ما يدور على
ميدانها مهما اتسع فى مساحته
وابتعد فى منظوره أو كان دوره فى
حركة اللوحة ثانوياً. أنهم يخرجون
إلى الطبيعة بتجيهل شديد لمظاهرها
فيرسمون بألوانه وزواجره وساحله
وافقه البعيد، ويرسمون عودة
البحارة واستقبال عوانتهم لهم
واجواء الاختفاء والقرية وفرح
العيون والدروب والبحر والجبال
البعيدة بالوان تلتزم هى الأخرى
بإيصال الروح الشمسية للآراء
والأشخاص. بل وأحياناً قد يطغى

لون الطبيعة الشاملة إلى حد التجرد بين الأشياء والكائنات في التجسد بواسطته ومن ذلك نلاحظ لوحة «فتاة جالسة» للفنان إيميريو حيث تشترك الفتاة مع البيت، الدكة السماء والجبال بلون واحد متدرج بشكل متدخل مريح.

ولصالح الواقعية أيضاً لاحظنا ظاهرة تحول التسمية من ميدان إلى ميدان آخر فمثلاً : بدل أن تكون الطبيعية في تجاوز المساند من للوضوح وإستجائه نجد معروضاً يقام باعتماده على مواضيع ثابتة ومستقرة سائدة وبسيطة، واقعية ومباشرة ولكنه يحمل عنوان : الطبيعية في اللون ومن ذلك طبيعة استخدام اللون الفضي في أعمال مختلفة وتطبيقه على تشكيلات متباينة يحدها اللون إلى حد كبير وفي ذلك صريح وإعلان في أن واحد للقدرة الفنان على الإحساس رغم محدوداته اللونية المتعمدة.

إننا نجد في هذه العودة إلى الواقعية عودة للمشاركة في التفهم للعالم والأشياء والتمتع بجمالياتها

وإيس بالشكوى والهروب منها أو للتشتت أمام عدم فهمها أو التهشم أو حتى لفتعال عدم الفهم أحياناً... ذلك أن هذه العودة تنسجم مع جو الاستقرار الذي يسود أسبانيا منذ ما بعد الحرب الأهلية سنة ١٩٣٩ هذا الاستقرار الذي يقود إلى رسوخ في القيم والقيم ويساعد على إيجاد محددات واضحة لروية الحياة والتعامل معها ومن ثم تعميق الإحساس بجماليات هذا المستقر والسائد إبتداءً من للمشاهد العامة إلى التفصيلية الصغيرة ومن ذلك رسوم الحياة الصامتة والموجلات وغيرها، بل وأن توصل هذا الأمر أخذ يتمخض عن طروحات في السعي نحو بلورة قيم أوسع : إنسانية وكونية ومن ذلك ما نجده في طروحات تاييس كنسودج من لجبل الأول - إيميراميل بيار - على سبيل المثال - كنسودج من جبل للشباب حيث تتمتع لوحاتها بصفاء الألوان ومباشرتها. ثم الاهتمام بفرضها عن بعضها فربما تقريرياً مقصد تجسيد أجزاء موضوعة للوحة وبعد ذلك الاهتمام بثيمة قوية

صريحة كما هو في لوحاتها «الك يتوحد» حيث نجد مشهداً جميلاً تسير فيه مختلف الحيوانات على تناقضاتها الفطرية... تسير في اتجاه واحد وينسجم وأطمئنان لبعضها . تفرش أرض خضراء مستقرة وتعلوها سماء صافية تعلق فيها أسراب الطيور بحرية وجمال...

إذا فهذه العودة إلى الواقعية هي عودة الفن إلى جمهوره وإلى دوره الأول كسلوب تمثيل إنساني ولغة مشتركة لكل البشرية، وما أن الواقعية تتشغل بموضوعها أكثر من انشغالها بالشكل فإن هذا الحال سيطلب من الفنان الذي يسعى للتجديد أن يكون جديداً في رؤيته وأفكاره قبل أن يكون جديداً بإشتغاله التشكيلي وهنا سيعود الفن إلى دوره الطبيعي في ريادة مصيرية التحولات العامة ويكن أمل الناس وملاذمهم ومتنفسهم وليكون للفن هو سفح البهجة في الأرواح ومانع للذقة بالأشياء، مضيقاً من قصوة الواقع وكثافة عن مواطن الجمال فيه، ومتقياً عن الخيمة والمسرة والمتعة ليقعها للناس.

إصدارات جديدة



العراق ، والمنافى في عواصم العالم، وقد زهه الشاعر بمعجم خاص بالأساطير والتاريخ والرموز والانتقاسات لتوضيح ارتباطها الفكري والفني في تكوين النص .

(٣) حديث الجنود - سعد القرشي :

بعد مجموعته «مرافق للرحيل» تأتي هذه الرواية لتسجل انكسار الجنود في متاهة اللاجئ، والم المارقة ، حين توازن بين دماء وهيب « - أحد شيوخ الزوايا السفوحة تحت اقدام الشرطة العسكرية ، ودماء الشهداء السالفة التي خضبت رمال سيناء ، في حرب الاستنزاف ، وما بين هذا وذاك يحرك الجنود ليتقاسموا الخبز والماء الشحيحين ، والسجائر ، والمفردات الخاصة بالجنسية ، متحملين سادية الضباط . ووجع



العراقي، بالإضافة إلى حوار خلاق شارك فيه نخبة من أساتذة الجامعة.

(٢) نشيد أوروك - عدنان الصلغ :

بين أن وأخر، ترف مدينة عربية للخراب ، بالأس بيروية، واليوم بفساد ، والشاعر عدنان الصلغ يحمل على كتفيه صورة لهذا الخراب ، وشهادة مرة على حاضر عربي قمي ، في نشيد ملحني طويل يمتزج فيه التاريخ والأساطير والفلسفات والتراث الإنساني والجنس لتشكيل كابرس مسعود ينهش الإنسان العربي ، وكما يقول عنه أحد النقاد : «يتنهي الديوان ولا تنتهي أوجاع القارئ» ، ولا دموعه ولا إحساسه بمأساة ما ارتكبه الطغاة في تاريخ البشرية » استقرت كتابة الديوان اثني عشر عاما ما بين أرفصة السجون في



(١) حوار حول ابن رشد :

ابن رشد الفيلسوف والشارح الأكبر لأرسطو، كان موضوعاً لكتاب عنوانه «ابن رشد مفكراً عربياً ورائداً للاتجاه العقلي» صدر عن المجلس الأعلى للثقافة وقد قامت لجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس بعقد ندوة لمناقشة الكتاب ومن ثم جمع أبحاثها في كتاب تحت إشراف مراد وهبة ورقة العمل التي دارت حولها أعمال الندوة تثير إشكاليتين هما على هذا النص: عنوان الكتاب ينعت ابن رشد بالفكر العربي بينما أبحاث الكتاب تتناول بهوضف ميلساً إسلامياً ، والإشكالية الثانية تناقض وصف ابن رشد باعتباره رائداً للاتجاه العقلي، وقد ضم الكتاب أبحاثاً لعدد من الأساتذة نذكر منهم : محمود أمين العالم، وفؤاد زكريا، وعاطف



استعادة رجواته الضائعة في فراش صديقته بتصويب رصاصات بندقيته مدفوتى سلاحه المجر ، وفى بعض القصص نساء يقتلن القهر فيقتلن الإحباط والهزائم بالفرار إلى حلم أو مكان ما .

(٦) رومنطقيا . ناصر فرغلى :

ست قصائد تمتاز في بعضها إيقاعات متقنة ، وتزاور بين أكثر من لغة ففي القصيدة تتخاضر الإنجليزية والعربية بين عامية وقصوى ، فالشاعر يضع أكثر من احتمال للقصيدة ، ويستند إلى الجاز في كتابته مثلما يرتكن على لغة بسيطة يكون فيها الدال هو الدلول كما يقول : «أنت أجمل امرأة في أوربا / وأنا شاعر مستقبلى سابق» .

والثقافية التى لم تتح لها الظهور والتعبير عن ذاتها فنياً وأدبياً وقد تابع شمس الدين موسى بمدخلاته النقدية أجيالاً مختلفة للكتابات نذكر منهم لطيفة الزيات واللبنانية غادة السمان والفلسطينية سحر خليفة وغيرهن ، فهو يغطى باختياراته خارطة الأدب العربى ، وينطلق فى تحليله على أساس رفضه لقولات «الكتابة الكثوية» التى تعنى تقسيمياً بيولوجياً للأدب .

(٥) ليس غير النفل - رجب أبو سريّة :

عن منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين صدرت هذه المجموعة محتوية على قصص . نرى فى الأولى منها جندياً يفتنى خلف سيارة جيب عسكرية محاولاً

سعد القروش فى يديه خطوياً متوازنة لاعتراقات قاتل إسرائيلى للأسرى المصريين ، وتاب القوات المصرية للمشاركة فى حرب الخليج الثانية ، والواقع اليأس للجنود

(٤) تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية : شمس الدين موسى

انتشرت فى الآونة الأخيرة كتابات خاصة بإبداع المرأة ، ولقد هذه الكتابات احتفادات غير عادلة ، من منطق كونها كتابات نسائية ، ويجهى كتاب شمس الدين موسى الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ليفسر الأسباب الحقيقية لغياب المرأة عن مجال الإبداع ، ويوضح أن ذلك لم يكن نتيجة قصور ذاتي لديها ، بقدر ما كان قصوراً فى الحياة العامة الاجتماعية

أصدقاء إبداع

الشعر

انظمهم ويخلمسوا من عيبرهم: كما
سيكون موعدنا في العدد نفسه مع نماذج
أخرى من القصائد الجديدة الجيدة. .

العدد القادم لنرى إلى أي حد استطاع
أصدقائنا الشعراء . ومعظمهم ممن سبق
له النشر في هذا المكان . إن يطوريا

هذه قصائد مما تراكم لدينا من
أصائد الأصدقاء، نسمح لها المكان في
ديوان هذا العدد، على أن نقف عندها في

ديوان الأصدقاء

وهل يشيبُ البحرُ؟

رفعت عبدالوهاب المرسفي - القاهرة

يفشى سره
للنورس الرجال
في أفاق أنجمي
هو الولفاء
يا غزّالتي
شد البحار
من أديم ملحها
فقامت العنوية
اعتلت عروشها
وأينعت

البحرُ... قصّة العطرشي
جمرة الخلود، فورة السنا والودج...
رعشة الصباح واستغاثة الشطوط
في سواحل المنى
هو الولفاء يا غزّالة الرؤى
ينساب في وريده دمي
يجتاز نحوك التخوم
والشجون
والزمان المشتبي
والبحر...

بسمه
يستقطر الأضواء
من خطى الطريق
المستعاد
فى حروف قصتي
هو الوفاء
ياغزلتى.

بكنها
حديثي
هو الوفاء يا غزلتى
ينسل فى العروق
فى الطريق
ومضاً ثائراً
وفى البلاد الدامعات

على هامش الليل

أحمد جاد مصطفى - (تجمع حمادى)

كونوا المنتظعين بهدأة
هذا الليل البارد والأسرار الحلوة
دقوا فوق جدار الليل مشاجب ما...
لتكون محط تغامضكم
وجباتكم
ومزاعمكم
لا تنتقلوا قلبى المبط
جرحى الأسفل
فلنا لست الماسك عنكم ماء النوم
أو حطمت الصمت المئوس للأضواء الهشة والأبواب
يا أحباب...
ليس الأقدر منا
من يتناول منه الناب.

يا اهل الشارع
قد أتدحرج فوق وسائدكم أغنية
سقطت منها بعض مقاطع...
قد أتجاوز بعض الشيء
لا تنزعجوا
شدوا النوم عليكم
شدوا
لا ترتكبوا أى نقاش عن أخلاقى
أو تغلفنى
نافذة بالسيف المعلن
لست الأول فى شارعكم
من يرتكب الحق النافذ

القمر المتسلق زاوية من فؤادى

محمد عبد الحميد توفيق - ابوتنت

أفتح نافذة للصفاء.. يسكنها طائر الفجر
يوشف عطر خميل الفؤاد
... أنا الآن استنشق الليل
بيدائى بالخصام، ويتركنى فوق حد الكتبة
بالقلب متسع لاتزالق الضياء على معصم الروح
والمنى تتمدد فى ظلمة العمر
أى شوك تتأثر فوق أزامير عمرى...؟!
أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى...
كيف يدخل هذا الرماد عيون الطيور
ويحبس فرح الأفاريد
ينسجنا الصمت جرحاً يمانده الدفء
ثم يحيل الدماء قتلاً يسيل بالحوادث للضفاف
بينما العمر يخلع أوقاته.. فوق حد التمزق!!
أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى
إن كل المسافات مظلمة والأحاديث.. مظلمة
والشوارع ظامئة للسروير
فامسح الآن لون المأسى
باطرد الهم حين تمتد فى قصر الحب
أثرنا بمواجهة للهب
أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى
ردُّ لى.. دفقة من دمائى!!

أيها القمر المتسلق زاوية من فؤادى
أنا الآن أبحت عن فرحة لايتسامات أيامنا
كان هذا العناد يضيق قبضته
حين ضامج عطر الورد وسود لون التفتح
والشوك أقرب لى من وريقات وردى!
وحناجر أطيوارنا
تتهيا - ملفومة بالتشكى
....

أيها القمر المتلرجح فوق جبالى
كيف عاد الظلام.. يفتت فرح القصائد
يقتل انصام قلبى...!!
كيف تنزع يا أيها الخل
من ساحتى...!!
والبكاء الذى ضامج الروح يُنهكتى...
حين يدخل ناصية للدماء..
ويسكب لون العيون.. على شاطئ للرحيل
ويترك قبعة الحزن.. فوق رويس البلاد...!!
أيها القمر المتسلق زاوية للفؤاد
ردُّ لى.. دفقة من دمائى
علِّ بعضى، يماق - فى واحة العمر - بعضى...!
كى أسير على الماء..

القصة :

تلوح رسالة الصديق الجديد صفر سيف الدين توفيق من الإسكندرية قضية لا نفتأ نثيرها بين الحين والحين، ولذلك سنحاول مناقشة هذه الرسالة في هذا الممد؛ إذ تتصور أن المناقشة ربما تهيب على أسئلة كثير من اصديقاتنا كتاب القصة.

الصديق صفر يشكو من أن قصصه لا تجد مكانا للنشر في الصحف والمجلات .. وهو مقتنع أن: « .. النشر صدى الكتابة، لكن قوانينه في مصر ذات مفاتيح سرية لا أملكها، فهل تبشرونني بالياس التام كيما أستريح؟ »

هذا هو رأى الصديق صفر، و بداية نقول له إن قصصه اللتين أرسلهما لنا - ولم نقرأ له شيئا من قبل، ولم تلق أي رسالة - جيدتان، وهو ليس مبتدئا كما يظن، ومستجد قصته «البشر» مكانا لها في عدد قادم إن شاء الله أما القصة الأخرى «هبة الصباح» فرغم أنها مكتوبة بطريقة فنية جيدة فلا نحبذ نشرها:

لأن موضوعها من الموضوعات التي استهلكنا أو قتلنا كتبتها، ونرجو ألا يغضب من هذه الملاحظة كما يغضب للكثيرين ممن يعمسون بذواتهم إحساساً متضخماً، وسلفت نظره فقط إلى أن يفتح أي جريدة أو مجلة أمامه ليجد أن كثيراً من كتاب الاقتراحات واليوميات والأعمدة لا هم لهم إلا الخوض في هذا الموضوع، ولا يفتنى على الصديق صفر أن قراءة موضوع يكتب بصورة مبشرة أهون من ألف والحدود والرموز والإيحاءات التي هي طابع القصة.

ونعسى في إذن صديقتنا أن الأولاد الصغار أو الكبار لا شأن لهم بهذه الأمور شديدة الخصوصية التي تشغل أبائهم، وقد حدثنا الأستاذ نجيب محفوظ وكتب في لقاء معه مع الصديق صميرى حافظ أن أولاده لا يقرأون قصصه وقد يشاهدون الأفلام التي أخذت منها، وأعجب من هذا - وذلك أيضا - قاله نجيب محفوظ في اللقاء

نفسه - أن ابن توفيق الحكيم سئل - وهو يتقدم للامتحان في أكاديمية الفنون - من هو صاحب رواية «عوبة الروح»، فقال بلا تردد نجيب محفوظ .. والله الأمر.

ولابد أن نقول للصديق صفر، ولغيره من الصديقاء إننا لا نعرف كتاباً أو كتابة من اللذين ننشر لهم في هذا الباب، ولم تلق بلحد منهم إلى الآن، وكل ما يربطنا بهم هي هذه الرسائل وتلك القصص التي يرسلونها، وإن يجالينا الصديق صفر أو غيره في أن القصص التي نشرناها لهؤلاء الشباب في السنتين الأخيرتين قصص متميزة إذا وضعنا في المصباح أنهم شباب يحاولون اكتشاف طريقهم .. وعن أخرى .. ربما نبغ منهم يوسف إدريس أو يوسف الشاروني أو سعد مكاوي آخر.

الصديق محمود سيف الدين
متولى - اسوان

القصائد التي ترد إلينا نحولها إلى زميلنا في ديران الصديقاء، وهذا ما فعلته مع قصيدتك «اغنية

في درب الحجرة، وهذه رسالة لك
وإكل الأصدقاء، خاصة أولئك الذين
يبحثون قصائهم وقصصهم في
رسالة واحدة.

الصديق أنور محمد عبدالحليم القاهرة

لوقوف في قصتك القصيرة جداً
«النتيجة» يمكن أن يحدث ويتسبب
في مشاكل كثيرة، ولكن ليست كل

لوقوف القارة أو للحاجة تصلح
لتكون قصة .. كذلك اختيارك لهذه
الحادثة بالذات ولا تشير إليها ..
وحمة والقارئ .. لم يكن موقفاً ..
فالن حتى وهو يتحدث عن الأشياء
غير الجميلة لابد أن يقولها بطريقة
جيدة ..

ولفك سليمة كما نرى .. ولذلك
نتنظر منك قصة أخرى.



انتظار ما قد يجيء

للصديقة رباب عبدالقادر
الفيوم
مداومت قصة «الجائزة» هي
أولى مساهماتك في الكتابة كما
تقولين، ظلك تتقبلين النصح حتى
يمكنك أن تواصل رحلتك .. إنك لم
تكتبي قصة في السطور السبعة
التي أرسلتها .. لقد بدأت ولكك لم
تكملي ما بدأت به .. الصورة للعبة
والفقراء وشحوب الوجوه كل هذا
جيد .. ولكن أين القصة؟

منصورة عز الدين - القاهرة

النصف الثاني من الليل، وحذرتها الجدة من اللعبة التي
ستحل بمن يفتح باب الحجرة. وما لم تعرفه الجدة هو
أنها قد فتحت باب الحجرة بالفعل وهي الآن في انتظار
ما سيحدث لها.



كيف تقطين ذلك؟ لم تَرَ عن أي شيء تتحدث جدتها
لكنها أهدت بقلق شديد من نبرة الصوت وطريقة
السرّال.

- ألم أهدرك من إكل ما يلقيه الهمد؟ عابت الجدة
تقول وتزعمها يتزايد. اعتاد الهمد أن يحضر ثمار
الخوخ والبرقوق من الحدائق المجاورة للنهر واعتادت

يحبون في القرية عما يحدث في بيوتهم ليلاً.. تنصت
إلى ما يقال؟ وتشعر بخوف ما يرمع عنهما تنحصر
الحجرة المظلمة دائماً.

حين حاولت فتحها ذات مرة نهزتها الجدة فازدادت
خوفاً. قالت الجدة كلاماً كثيراً عن الولي الذي دفن في
نفس موقع الحجرة يوماً ما وكيف أن روحه تسمى
قريتهم من الشرور وكيف يضبطهم أهل القرية لأنه يسكن
بيوتهم. كانت تنظر إلى جدتها نظرة بلهاء فاستطرت
الجدة تحكي عن حلقاات الفكر التي يسمعونها من تلك
الحجرة المظلمة وعن الأضواء التي تنبعث منها في

الاسماء والجدات أن تحذرن البنات من أكل ما يحضره
الدهمد... والدهمد عندما يختار فهو يختار أجود ما فى
للدائق من ثمار وينقرا بمنقاره ثمرات بسيطة ثم يطير
بها ليستقلها بالقرب من القرية ويتسابق الجدات فى
تحذير البنات من الدهمد ويقلق أن من تأكل ثماره ستحل
بها لعنة لن تبارقها إلا بالموت وخاف البنات ولا تقرين
ثمار الدهمد وحدا اعتادت أن تجمع الثمار وتأكلها
خلسة ورغم خوفها الشديد من لعنة مجهولة ستحل بها
فإنها عشقت ذلك الطائر وانتظرت لعنته.

٣

- جنى لماذا لم توقظنى قبل شروق الشمس؟
- اليوم بالذات فبرك وحده هو الذى يجب أن يوقظك.
كانت الجدة تنظر إليها بإشفاق فزالمت الوساة

واخذت من تحتها بصلة خضراء متوسطة الحجم
وانطلقت صوب النهر عليها تلحق بالرفاق.

عندما التقريت من النهر رأت الرفاق عائدين صوب
القرية عنقذ أدركت أنه لا فائدة من نهابها.

إن اليوم هو شم للنسيم وقد قضت اليوم السابق مع
رفاقها فى مراقبة حقول البصل وعندما خيمت الظلمة
تحصن كل منهم القروسة وسرقى له بصلة خضراء من
الحقل ثم وضعها تحت وسادته حتى الصباح.

وكان عليها أن تصحو قبل شروق الشمس وتذهب
مع الرفاق إلى النهر لرمى البصل فيه جلباً للحظ وإبعاداً
للكسل والشروع، وما هى لم تفعل وعليها أن تنتظر ما
سيحدث لها من شرور حتى العام القادم.





منحت فرعونى،
زوجة الملك المجهول «بانحم»



معرض الفنان زكريا الزيني [١٩٣٣ ١٩٩٣]

المقام حاليا في قاعة مشربية



العدد الثالث • مارس ١٩٩٧

حضرهمون (قصيدة)

منصف الوهايبى

عشاق الصخر (قصة)

نعيم عطية

شاعر الحافة (دراسة)

إدوار الخراط

الزمن في الجريمة والعقاب (دراسة)

ت: أنور إبراهيم

ثروت عكاشة
حسين بيكار

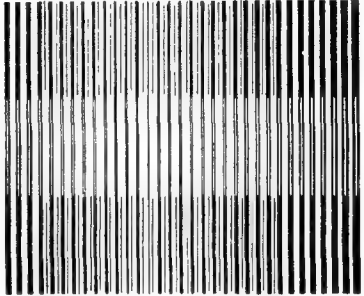
العين تسمع والأذن ترى



المجمع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ ديناروات - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالاً - البحرين ١,٢٠٠ دينار - السعودية ١٢ ريالاً
أبوظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - سقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسبيل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقم تفسيراً لعدم النشر

الجماع

الصفحة الرابعة عشرة • مارس ١٩٩٧ م • شوال ١٤١٧ هـ

هذا العدد

الدراسات

- ٤ مخاطر التعليم بالتلفين ليلي الشربيني
٦ السلطة والأخلاق مراد وفيه
١٧ شعر الثمانينيات والتسعينيات خدياء خضير
٣٧ عبد النعم رمضان شاعر الحافة إدوار الخراط
٦٩ عندما يمتزج الحاكم والراوى احمد درويش
٨٨ الموضوع الواحد بين القصيدة والقصة مختار أبو غالى
الصياغة الفنية للزمن فى الجريمة والعقاب جوى كاريالين
١٠٦ ت. أنور محمد إبراهيم

الشعر

- ١١ حشور موت مصطفى الوهايبى
24E 48 St New york
٢٤ احمد موسى
٥٣ امرأة كمال تشات
٧٦ أبو الهول ببهاء ولد بدوية

القصة

- ١٣ عنان الصخر نعيم عطية
٢٩ حيط معقود صهيلا داود سليمان
٦٢ أرواح القتلى محمد عبدالسلام المعري
٨٥ هناك عبدالنعم الباز
١٠١ الجدد حماد زكى مقار

- ١١٨ الجلال سعد القرش

الفن التشكيلي

- ٥٦ الآن ترى والعين تسمع : ثروت عكاشة حسين بيكار
مع ملزمة بالكلون:

مكتبة إبداع

- الدين والنساء احمد غازى
١٢٠
١٣٤ ضد ضياع التاريخ أسعد ريان
الخطاب السياسى فى مسرحية «لا ان تسقط أورشليم» شمس الدين موسى
٢٩

المتابعات

- ١٣٦ محمود، وأمين، وعالم على سالم
الحارس ومناشاة التلقى هناء عبدالفتاح
١٣٨
الأرقام العربية أمل فرح
١٤٤
الشيخ مصطفى عبدالرازق أمل خالد
١٤٨

الرسائل

- ١٥٣ خصومية المعلقة التييجوز للمناة الأديبية ولفن. عيسى حافظ
١٥٨ ملثقى طليطة الأخير. «إسبانيا» محسن الرولى
ندوة حول تاريخ العلوم «راس الخيمة» احمد عبدالمعظم
١٦٢

إصدارات جديدة

- ١٦٨
١٧٠ اصقاع إبداع

مخاطر التعليم بالتلقين

بعض البلاد تعلم عن طريق مواضيع يكتيبها التلميذ ويكون له رأى فيها بعد الاستفادة من قراءته لبعض النصوص السهلة نسبياً، والمواكبة لمواضيع مثل المسؤولية أو الالتزام. فهو هنا يفكر يطعم على رأى الغير ثم يكون رأيه الخاص ثم يعبر عن محصلة كل ذلك فى موضوع أو محاضرة يلقيها على زملائه. مثال آخر من الرياضيات والفيزياء، فدراسة الرياضيات علاوة على إنها تحصيل النظريات التى تعد الدارس لمتابعة علم الرياضيات فى دراسته المستقبلية، فإنها تدربه على التعامل مع التجريد من ناحية ومع المنطق من ناحية أخرى، فالرياضيات لم تعد ضرورية فقط لدارس الهندسة أو العلوم الطبيعية، بل أصبحت ذات أهمية

ليس التعليم كما نطبقه فى مؤسساتنا التعليمية مجرد سائل تفرغ به أسفنجة تفرزه إذا عصرت يوم الامتحان، لكن التعليم هو زرع القدرة على إعادة تنظيم المعلومات داخل الذاكرة كما يقول «Leonard Uhr». لذا يجب ألا يكون الامتحان مجرد اختبار للقدرة على تخزين المعلومات، لكنه اختبار لكيفية استخدامها استخداماً ذكياً. فمثلاً ما الذى يستفيد مستقبل الطالب الذى تلقن ملخصاً عن فكر هايدجر أو كير كجارد غير بعض المعلومات؟ إن الدرس المفيد هو الذى يعلم الطالب كيف يقرأ مستقبلاً أعمال كيرك جارد مع هايدجر قراءة نقدية، ويكون له رأى فيها، حتى لو لم يتخرج فى قسم الفلسفة.

* يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة الاقتاحية هذا العدد.

هو الآن يقتل القدرة على الإبداع، وهي ككل قدرات الإنسان إن لم تنم وتستخدم وترب يصيبها الضمور الذي إذا تزايد كان توتلاً .

هذا ليس المحذور الوحيد الذي يوقعنا فيه التعليم التقليدي فالمحذور الثاني لا يقل أهمية، وهو عدم القدرة على الحوار . فهذا التعليم يصنع أفراداً مثل الذين تحدث عنهم (Rojs Vaullact) في روايته (Drole de jeu) إذ تحدث عن شاب ماركسي قاتلاً لقد اصطاده مسئول الحزب قبل أن يصطاده قسيس القرية، إذ إنه صار ماركسياً كما كان يمكن أن يصير كاثوليكياً بنفس القوة ونفس الصماسة.

وملاحظة هذا الروائي تنطبق، على غالبية المسيسمين في مصر فتجنيدهم لهذه الأيديولوجيا أو تلك لم يكن أكثر من صفة ونتيجة للتعليم التقليدي، فكل منهم لا يرى إلا نظريته ولا يرى الآخر، بل يرى في الآخر عدواً له ولايديولوجيته مما يفتت المنظومة القومية إلى أكثر من منظومة كل منها تصوب نيرانها نحو الأخرى، معتبرة أن عدو الداخل هو العدو الأول، وختاماً فالتعليم بصورته الحالية يخرج أنصاف متعلمين لا يمكنهم إلا الإبقاء على عضوية مصر في العالم الثالث، هذا ليس فقط في عدم تنمية القدرات الإبداعية التي تمكن دخول مصر علمياً وتكنولوجياً في القرن الحادي والعشرين، لكن أيضاً في عدم غرس بذور النمو الذهني الذي يمكن مصر من الدخول حضارياً في القرن الحادي والعشرين مما يحول الأفراد إلى عناصر متنازعة ينهش بعضهم البعض، كأي أفراد في قبائل بدائية - مع عدم المشوّل داخل حوار هدف الارتقاء بالمنظومة القومية.

كبيرة بالنسبة لعلوم أخرى كالإقتصاد والعلوم الإنسانية واللغويات وعلوم الوراثة ... إلخ .

والدارس إذا لم يتلق غير بعض التقنيات التي تعينه على حل المسائل يفوته أهم هدف من تدريس الرياضيات ألا وهو التحليل والربط بين المعلومات، فهو في الاختبارات الوردية بالامتحان يتعرف على النموذج قبل أن يتجه إلى الأهم، وهو تحليل نص المسألة، ثم يأتي بالحل أو بالكتب الخارجية التي يطن عنها بكل أسف التليفزيون المصري «نماذج لا يخرج عنها الامتحان». هو إذن يتعرف على النموذج ويأتي بحل هذا النموذج كما حفظه مما يطمس قدراته إن كانت لديه قدرات، ويجعل الاختبار ليس اختباراً في الرياضيات قدر ما هو اختبار في دقة الملاحظة وأيضاً في الذاكرة . وليس هذا هدف تدريس الرياضيات الأول، فإن كانت دقة الملاحظة أو الذاكرة ضرورية فهذا لا يمكن أن يكون بالمقام الأول. فالاختبار يجب أن يكون هدفه الأول القدرة على استخدام المنطق، والقدرة على الاستنتاج والتحليل والجمع بين المعلومات كما قلنا.

بهذا فقط يتخرج فرد قادر على التعامل مع المعلومة العلمية تعاملًا يمكنه من المتابعة في الفرع الذي اختاره تخصصاً له، ومن ثم الإبداع فيه إن صار باحثاً، فالمعلومة ليست مطلقة في العديد من أفرع العلم، وهي قابلة للنقد والتحديث، إذن فتخزينها بلا قيد ولا شرط يصعب من تعديلها مستقبلاً بمقتضى التطور. لكن التعامل معها تعاملًا تحليليًا واستناداً على المنطق، يجعلها قابلة للنقد وينفي عنها صفة المطلق، أي يترك الباب مفتوحاً للمحاورة حولها، فإذا عدنا لقل (Uhn) عن إعادة التنظيم داخل الذاكرة، لوجدنا أن التعليم كما

هذا العنوان يستلزم تحديد معنى اللفظين:

السلطة والأخلاق، ثم بيان العلاقة بينهما.

والسؤال إذن:

ما السلطة؟

نعرّفها في ضوء نظريتين إحداهما لماكس فيبر
والأخرى ليسجيموند فرويد. يرى فيبر أن السلطة على
ضروب ثلاثة: سلطة تراثية، أي سلطة تستند إلى الموروث
المغلف بالأساطير.

وسلطة عقلانية تستند إلى قواعد مشروعة، وسلطة
كارزمية تنبني على قدسية القائد، وعلى النظام الذي
يبدعه.

والسلطة، في هذه الحالات الثلاث تستلزم المشروعية،
وهذه المشروعية مردودة إلى طاعة الجماهير للحاكم
إرادياً. وحيث أن الطاعة مقولة أخلاقية فالسلطة مرتبطة
بالأخلاق. وفي تقديري أن الطاعة ليست ممكنة من غير
رجل الشارع الذي يشترط فيه ألا يكون مستتبساً. وإذا
كان نفي الاستتارة شرط الطاعة فالطاعة إذن ضد
التنوير لأن التنوير، في جوهره، ضد طاعة الآخر. يقول
كانط: مكن جريئاً في أعمال عقلك من غير معونة
الآخرين. وإذا انتهى التنوير من الطاعة فالمطيع لن يكون
مستتبساً، بل مقهوراً السلطة إذن قاهرة.

أما فرويد فيربط بين السلطة والإحساس بالإنتم.
وهذا الإحساس مردود إلى التوتر بين الأنا الأعلى والأنا
الخاضع له، وهذا الإحساس يعبر عن ذاته في الحاجة
إلى العقاب. ومن ثم تتحكم الحضارة في شهوة العدوان
لدى الفرد وتلك بإضماهاها وتأسيس وكيل عنها لمراقبة
هذه الشهوة.

السلطة والأخلاق

والسؤال إذن:

ما هو مصدر الإحساس بالإثم؟

جواب فرويد أن هذا الإحساس مرعوب إلى نظرة الإنسان إلى نفسه على أنه يشعر بهذا الإحساس عندما يأتي فعلاً يقال عنه إنه فعل سيئ، أو تكون لديه النية لإتيان هذا الفعل.

والسؤال إذن:

لماذا المساواة بين الفعل والنية؟

جواب فرويد أن ما هو سيئ قد يكون مرغوباً وممتعاً للنا ولكن الإنسان يتمتع عن إتيانه خشية فقدان الآخر الذي يعتمد عليه، والذي هو أقوى منه بالضرورة، ومن ثم فهو معرض لخطر معين وهو أن هذا الأقوى يعتمد إلى تأكيد تعالیه وذلك بإزالة العقاب على هذا الذي يعتمد عليه، والعقاب لازم سواء أتى الفرد الفعل السيئ، أو كانت نيته متجهة إلى إتيانه، وإذا كان الإنسان طفلاً فالوالدان يقومان بدور الأقوى. وإذا كان بالغاً فالمجتمع يحل محل الوالدين وبالتالي فإن الإنسان في إمكانه أن يأتي فعلاً سيئاً يجب له المتعة طالما أن السلطة ليست على دراية بهذا الفعل، أي ليست في إمكانه اكتشافه.

أما إذا تبطلت السلطة الخارجية بفضل الانا الأعلى فالسلطة تتخذ منحي جديداً، ذلك أن الخوف من اكتشاف السلطة للنية سيتوقف لأن الانا الأعلى هو الذي يمارس عليه الاكتشاف. وكذلك يتمتع التمييز بين الفعل والنية لأن لاشئ يفلت من الانا الأعلى. الانا الأعلى إذن هو السلطة الجديدة. بيد أن هذه السلطة الجديدة تخلو من

أي دافع لإيذاء الانا، لأنها في علاقة حميمة معه. ولهذا فإنه في حالة ارتكاب الانا للإثم فإن الانا الأعلى يميل العقاب إلى العالم الخارجي، بمعنى أنه إذا كانت الأمور على ما يرام فالضمير يسمح للفرد بأن يأتي أي فعل. أما إذا حلت على الفرد مأساة فإن القدر في هذه الحالة يحل محل الوالدين، بمعنى أنه إذا حلت على الإنسان اللعنة فذلك يعني أنه لم يعد محبوباً من سلطة أعلى، وأنه بالتالي مهدد بفقدان الحب.

هكذا يرى فرويد أن ثمة مصدرين للإحساس بالإثم أحدهما ناشئ من الخوف من السلطة، والآخر نابع من الخوف من الانا الأعلى.

ونخلص مما سبق إلى أنه إذا كانت السلطة مرعوبة إلى الإحساس بالإثم، وإذا كان الإحساس بالإثم هو إحساس أخلاقي فالسلطة إذن أساسها أخلاقي. بيد أن هذا الأساس الأخلاقي محكوم إما بالقدر أو بقوة عليا، ومعنى ذلك أن الإنسان، في نهاية المطاف، محكوم بسلطة غير سلطة الفعل، ومن ثم ينتفي التنوير.

والسؤال إذن:

ما السلطة؟

إذا اتخذنا من فُهر وفرويد سنداً للتعريف يمكن القول بأن السلطة قوة ضبط وكبت، ومن ثم فهي مضطرة إلى الزعم بأنها مالكة للحقيقة المطلقة. وإذا كان توهم امتلاك الحقيقة المطلقة يعني الديمقراطية فالسلطة، بحكم طبيعتها، ديمقراطية.

هذا عن السلطة فماداً عن الأخلاق؟

والسؤال إذن:

ما هو موضوع الأخلاق؟

قيل إنه الخير.

ولكن ما الخير؟

الخارج وليس من الداخل. ولهذا فإن الحضارة التي كشفت عن متطلبات الأنا الأعلى في التاريخ هي المساهم الأعظم في نشأة المصائب في هذا العصر. ومعنى ذلك أن كبت عقدة أوديب قد أفضى إلى أن الأمر الخلقى مريض ومشلول.

يبقى بعد ذلك مور وسؤاله عن مدى إمكان تعريف الخير. ويجيب بأن الخير لا يُعرّف لأنه غير قابل للتحليل أو التحليل عليه. ثم إن الخير ليس مماثلاً للظاهرة الطبيعية لأنه لو كان كذلك لأمكن رد الأخلاق إلى العلم الطبيعي أو إلى علم النفس. ومع ذلك فنحن نتعامل مع الخير على أنه ظاهرة طبيعية فنقع في مغالطة يسميها مور «المغالطة الطبيعية» وهي ناشئة من محاولة تعريف ما لا يمكن تعريفه. ولهذا يقولون: وإذا سئلت ما الخير؟ كان جوابي الخير هو الخير. وهذا هو كل ما في الموضوع. أما إذا سئلت كيف يمكن تعريف الخير؟ كان جوابي أنه ليس في الإمكان تعريفه. وهذا هو ما أريد قوله.

ولكن إذا كان الخير هو الخير فسؤال مور هو:

ماذا ينبغي فعله؟ وجواب هذا السؤال يكمن في نتائج الفعل، بمعنى أننا عندما نقسّل على الفعل الذي ينبغي تأتيه فيأنا، في رأى مور، نقسّل عن نتائج هذا الفعل. والنتائج ليست مقصورة على الفعل وحده، وإنما هي مرتبطة بما يحدث في الكون. ومن ثم فإن الأخلاق عاجزة عن تحديد فعل معين من الواجب تأتيه.

ويبين من هذه النظريات الثلاث أن أصل الخير يقع خارج الخير ذاته. ولهذا فإنه لا يحق لنا التحدث عن الخير ذاته، أي من حيث أنه كينونة مستقلة لأننا إذا

للجواب عن هذا السؤال انتقلنا لثلاثة فلاسفة: الفلاسفة والمثاليون وفرويد ومور.

الخير، عند الفلاسفة، هو المطلق الذي تتدرج تحته جميع الموجودات. وهو، عنده، متمثل في الدولة. والدولة مقسمة ثلاث طبقات: الحكام والجند والشعب. والدولة ممثلة في الحاكم وعلى الأخص الفيلسوف الملك، ووظيفته تحقيق الدولة المثالية. وإذا تحققت هذه الدولة فإنها لن تتغير. ومن هنا يُنظر إلى الفيلسوف على أنه شبيه بالإله. ولهذا كان منقسطي محققاً عندما ارتأى أن إدماس اليونان قد ارتقوا بالسياسة إلى مستوى العبادة، أي إلى مستوى الدوجماطيقية.

أما فرويد فيرى أن الخير كامن في الإحساس بالإثم، وهذا الإحساس بدوره كامن في خوف الإنسان من فقدان الحب الذي هو الخوف من السلطة التي تبغث بفضل الأنا الأعلى. والأنا الأعلى هو وريث عقدة أوديب، وعقدة أوديب تنطوي على المصراع. وفي يوليو ١٩١٥، استلم فرويد رسالة من يوتنام يقرر فيها أن فرويد يرى أن حاجة الإنسان إلى الأخلاق غير مفهومة. وبعد ثماني سنوات من استلام هذه الرسالة أصدر فرويد كتابه «الأنا والهوى» (١٩٢٣) جاء فيه أن الأنا الأعلى هو وريث عقدة أوديب، أي أن نشأة الأنا الأعلى مبرورة إلى كبت سلطة خارجية قد تبغث، أي أن مصدر الأنا الأعلى من

تحدثنا عنه من حيث هو كذلك فإننا نصاب بخداع
بصرى.

والسؤال إذن:

كيف بزغ هذا الخداع البصرى أو بالألق هذا الوهم؟
إن هذا الوهم يكمن فى الأسطورة. فإذا كشفنا عن
بواطن ابتداء الأسطورة كشفنا عن الطريق الوهمى
المزى إلى مفهوم الخير. وابتداء الأسطورة كامن فى
ابتداء الحضارة لأن التفكير العلمى، مع نشأة
الحضارة، كان بدائيًا الأمر الذى دفع الإنسان إلى
التفكير الأسطورى عندما كان ينقصه التفكير العلمى.
وقد تبنى الكهنة التفكير الأسطورى، وبفضله خلقوا
«المحرمات» التى تمثل قواعد السلوك فبرزت القسمة
الثنائية بين الخير والشر، وقيل «افعل» و«لا تفعل». ومن
هذه القسمة الثنائية نشأ القانون الخلقى أو بالألق
الواجب. وينتج من ذلك أن التمرىم هو أصل الواجب، أى
أن المحرم هو الذى يأتى فى المصادرة وليس الواجب.
وهذا المحرم هو فى خدمة السلطة فى ممارستها للضبط
والكبت.

إن شئ علاقة حميمة بين السلطة والأخلاق.

والسؤال إذن:

ما هو انعكاس هذه العلاقة على مجال التعليم؟ أو
بالألق على العلاقة بين الطالب والمعلم؟

إن المعلم يمثل السلطة بما تنطوى عليها من ملكية
للحقيقة المطلقة فيمتنع عنها تدريب الطالب على التفكير
النقاد الذى هو متضمن فى التفكير الإبداعى فيتوقع

الطالب فى ثقافة الذاكرة التى لا تختزن إلا ما هو متفق
عليه. وما هو متفق عليه رمز على الحقيقة المطلقة.

والسؤال إذن:

هل فى الإمكان استمرار هذه العلاقة فى ضوء ما
يسمى بـ «العصر السيبرنطيقى» الذى يمكن القول بأن
بدايته فى عام ١٩٤٨. ففى ذلك العام تأسس علم
جديد هو «السيبرنطيقا» من وضع العالم الأمريكى
نوربرت وينز. وهو فى الوقت نفسه عنوان كتابه، ويدور
على ثلاث أفكار محورية: الفكرة الأولى أن ليس شئ
فارق بين ما هو مادى وما هو حيوى. والفكرة الثانية أن
شئ علاقة عكسية بين قوى الضبط والربط Feedback
والتفسيخ أو الأنترىپى entropy، بمعنى أنه كلما كانت
قوى للضبط والربط متحكمه ضعفت الأنترىپى. والفكرة
الثالثة أن الاحتمال يبدل اليقين المطلق.

وفى عام ١٩٥٠ نشر وينز موجزًا مبسطًا لكتابه عن
«السيبرنطيقا» عنوانه «الاستعمال البشرى للكانات
البشرية». وفى الفصل المعنون «دور المثقف والعالم»، يعبر
عن غضبه وخيبة أمله وحرته لأن شئ مدارس تعليمية
عظيمة تؤثر ما هو مشتق على ما هو أصيل، وما هو
متفق عليه على ما هو جديد. ومعنى ذلك أن السيبرنطيقا
تستلزم الإبداع.

وفى العام نفسه الذى ظهر فيه الموجز أعلن العالم
الأمريكى جيلهورد فى مفتتح كلمته لأعضاء الجمعية
النفسية الأمريكية إلى كان يراسها فى ذلك الوقت،
ضرورة الاهتمام بدراسة الإبداع. وأبدى أسفه من أن
بحوث الإبداع لا تتجاوز ٢٪ من جملة البحوث الأخرى
فى مجال علم النفس. وسبب ذلك مردود، فى رأيه، إلى

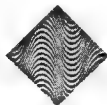
موجريت تلتشر عندما كانت رئيس مجلس الوزراء بداية رئاستها بالخصخصة. ومن يومها لم تعد الخصخصة مقصورة على المحافظين من أمثال تلتشر في بريطانيا وجاه شورا في فرنسا عندما أصبح رئيساً للوزراء، بل امتدت إلى الصين الشيوعية. الخصخصة إذن لا علاقة لها بالراسمالية أو الاشتراكية، وإنما علاقتها بتحجيم دور الدولة ومسؤولياتها الأمر الذي يجعل المبادرة الفردية أو الإبداع السمة المطلوبة للمواطن أيًا كان.

وتأسيساً على ذلك كله نتساءل عما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الطالب والمعلم، إنها لن تكون في إطار الضبط الكبت، ولن تكون في إطار «المحرمان». كما أنها لن تكون في إطار ثقافة الذاكرة، وإنما ستكون في إطار ثقافة الإبداع.

توهم أن المبقرية مندرجة تحت الذكاء ومرتبطة باختبارات الذكاء. وهذه الاختبارات نمطية بسبب أنها تنشد أن تكون موضوعية، وبالتالي فإنها تتجاهل التفرد المميز للمبدع. وهو مبرر كذلك إلى أن نظريات التعلم تجاهلت الإبداع لأنها تجاهلت دراسة السلوك الاستبصارى. وهذا النوع من السلوك على علاقة وثيقة بالسلوك الإبداعي. هذا بالإضافة إلى صعوبة العثور على معيار للتعرف على الإبداع.

وفي عام ١٩٦٩ أصدر العالم الأمريكي بيتر دركو كتاباً بعنوان «عصر عدم الاتصال» سك فيه مصطلح «الخصخصة» وكان تعليق مجلة «الاكونومست» اللندنية أن هذا المصطلح بلا معنى. ثم يستطرد دركو قائلاً: «إنه بعد عشر سنوات من صدور ذلك الكتاب قررت





حضر موت

حضر موت

حضر موت

فَظَنَّتْ أَهْوَائِي عَلَى صُورَةِ مَحْبُوبَتِي وَنَمَتُ
غَيْرَ أَنْ الْحُلُمَ، يَا بَنِي، فَهِيَ تَأْتِي صُورَةَ أُخْرَى
نُرى كَيْفَ تَنَاهَتْ زَهْرَةُ الْبَرْبَرِ هَمْرَاءَ إِلَيَّ
وَأَرَاغَتِ غَدَاها الْمَقْرُورَ فِي رِجْلِي يَدِيهِ؟!

حضر موت

سَلَّمْتُ مِنْ هَجْرٍ يَفْضِي إِلَى الْبَحْرِ ... صَعِدْتُ
(سَاعَةً أَمْ أَنَا قَرْيَةٌ نَمَلُ؟)

حضر موت : الاسم القديم لمدينة سوسة التونسية.

ورأيت الناس - من أين أتى الناس؟ -

يشيرون إلى

وطريدًا كغزال راية من قاتليه

نابذة العشب وحجس الماء في النهر

تواريت بعيدًا

قلتُ لن في فسحة الأبيض

حتى تبدأ الأغلاط، بيئة

كان جسمي كله من هدق

غير أن الأبيض الأسود عمق طرقي

(أيها الأسود من أين تجيء؟)

مضربون

ذلك الفصن الذي أشعلته في سريره الريح

أنا زال يضيء؟

مضربون

ذلك الفصن الذي أشعلته في سريره الريح

أنا زال يحاول؟

مضربون

ذلك الفصن لقد أطفاه الليل!

عناق الصخر



خبث، متجهر القلب. قادر على الانتظار بصبر.

أمضينا أياما منسوجة حوله، مركزة عليه. الاهتمام له وإليه. ابتلع الجهد في الاستيعاب والفهم والتطبيع.

حول سريره، في الغرفة ذات الستائر الكثيفة السوداء من حولنا، مضينا نتابع أنفاسه الثقالة، متوقعين وإن طال توقعنا، أنها ستفقد.

كان يجب أن يُقَصَّ لَيْتَسَنَى رؤية الوجود.

في قرارة نفسي، كنت أقول لنفسى:

«ليس العالم هو أنت»

منذا الذى سيزيح الستائر المسجلة على عيوننا؟

لا أستطيع أن أتنبأ لك بخطوته القادمة.

سوف يدعك على الدوام تتوقع، وتتألم لشيء ما سوف يحدث، وهو لا محالة سيحدث، وإن كان لن يحدث، فذلك الذى

لن يحدث، هو ما كان يجب أن تتوقعه منه على أى حال.

قالت:

«لا بد أن نتخلص، أجل نتخلص منه، وبهذا نقول إلينا الشروة»

قلت:

«الأتشفتين عليه؟»

قالت:

«أنا إلهة العقاب. لم يحدث لأحد أن علمنى البكاء»

قلت:

«يقولون الكفن ليس له جيوب»

قالت:

«ولكن متى كانت الثروات تستبقى فى الجيوب؟ يمكن أن نستبقها فى أماكن أخرى أكثر أماناً»

قلت:

«أجداننا احتفظوا بين أسنانهم بقطع ذهبية».

علقت على ذلك قائلة:

«كانوا ذرى حنكة»

قلت:

«أدخلوها فى فمهم المطبق، إلا من ابتساماة تكتسى بها الشفاه».

لمعت عيناهما، وقالت فى حزم:

«يعرفون أن الرشوة أسلوب إنجاز أعمال»

أردفت تقول:

«ما رأيك؟ الآن تستيقظ إن؟ افتح فمك. دعنى أرى ماذا تخبى وراء ابتسامتك الجهمة، يا من يجرى حب القمار فى

دمك».

تخطى أشد الخطأ إذا أبقت غضبه، أو حاولت ذلك، فهو لايفضب سريعا، ولايستثار. أسأل فى ذلك علماء الرياح والجبال وبواطن الأرض، حيث كل شىء مرجل يغلى فى الخفاء.

نبئت ونصحو على خدعة مازال يتمسك بها عدد لا بأس به من معارفنا. استطاعت هذه الخدعة أن تبدو كبديل، ولكن خدعة هؤلاء ما لبثت أن بانئت عليها الإصابة بداء النفاق والملق.

وودعوك إلى الاستسلام لأمر سهل اليق، فى متناول يدك وما هو بذلك، يعطونك إحساسا كما لو كنت تدخل مقهى اعتدت ارتياده، والتردد عليه، وإذا بك بتأثير ذلك الإيهام قد أصبحت كسولا خاملا لا تبذل جهدا. تنادى النادل فيأتى إليك بالطلبات. يضمها على المنضدة، ويسلك «أى خدمة؟» كلماتهم غواية وفقتة. كلماتهم ليست إلا دعارة. وحتى لو اقتابك تلك الكلمات إلى قمة المجد وأجلسك على العرش ظن تليث أن تفيق من تأثيرها المخدر، فتجد أنك شارفت على الجنون، وأطلت على هاويته.

يتظاهر بأنه يتخذ حيالك موقف الدفاع. وأن ما يحدث من شر أو اعتداء هو منك، وأن المعتدى سوف لا يمر دون عقاب. تردت فى الشراك. السمراء ويسمونها «واقعية» والشقراء ويسمونها «مثالية» وكلاهما بغيضة، وإن كانتا قد اجتنبتا الكثيرين، واوربناهم مورد الهلاك. وعلى الأخص الثانية. تلك الشقراء اللعينة راح ضحيتها أكثر بكثير ممن ارتبهم الأوبئة والبراكين والفيضانات. ودوامات الريح والأمواج أرحم بكثير من «مثالية» التى يمكن أن تستحيل إلى مرض فتاك، ينهش جوارح من استبدت بهم، ويطيح بمن مارس عليهم نفوذها الأخاذ.

.. الواقعية والمثالية، هراء؟ والحقيقة؟

.. عنها سوف أحدثك، فيما بعد.

استلهمتُ وجودك الدائم، عكفتُ على تفسير كلماتك. استقنطتُ معانيك.

صوت مثل الغراب، يقات طينا، ولا يرضى عنه بديلا.

صرختُ بلاصوت:

من أنا؟ فى هذه الحقيقة القاسية، من أنا؟

من المسجى على السرير، وقد الصوت الهامس المدوى. لم تتحرك شفثاه ولكن وفد إلى الصوت:

لست سوى آلة، عذسة مثلا. أنت مرصد يتابع ويسجل.

احترم الحقيقة.

شجنتك ليس سوى المشجب الذى تعلق عليه الرغبة فى الاستسلام. لاتقل إنك فضضحت يدك من هذا الوجود كله، وما عاد يعنى بالنسبة لك شيئا، لاتقل - على الأقل لى أنا- إنك انزويت هنا مختارا، وإنه ليس لك اختيارات أخرى. بل إن انزواك هنا لامعنى له إلا أنه يتم عن إحباط بعين، سببه العجز السابق عن المعرفة برؤية الحقيقة.

أنت وأهم إذا اعتقدت أنك تشكل الشيء المرئى أو تستحوذ عليه. كل مالك وما عليك، هو أن تجعله مرئيا. هذه سعادتك الوحيدة، وهذه هى علّة انزواك هنا. ليس هذا الركن خاتمة المطاف.

هناك ما هو أبعد من الحياة ومن الموت. ومن كل الأركان. لكنك ما كنت بقادر أن تدرك هذا. وإذا يتبدد وجودك من بين يديك، كما تفلت حفنة من رمل سيناء من بين أصابعك، فانت تبلغ منتهى الشقاء، وهذا الركن ثلوث. ولكن ليس هذا خاتمة مطافك، أيها الجهاز المعقد التركيب، والمشغون بطلقات كونية.

ماذا تريد مني؟ لماذا تمنيتني؟ ألا أنك تمنيتني، ولأنني أحبك؟ أنت تعرف كم أحبك، وكم أتعذب؟
استمكتك وأغريك على الاقتراب قدر الإمكان من حقيقة ظلت محاطة بالمحفظات والأكاذيب. من أجل هذا جلبتك إلى هنا.

إن الرغبة الدفينة في التلاقي والملازمة هي التي دعتك إلى أن تنزوي في هذا الركن الترابي العدمي، وأن تحذف وجودك. ليس ذلك من أجل الانكباب على نفسك، فهذا إفقار لوجودك وللوجود كله. ذلك الوجود الذي رغم مسافاتنا ينتظرك، كي تعرفه، كي يأخذك بين أحضانة الرحيمة الرهيبة، وقد يسحقك عنقه، ولكنه عناق حب واشتياق.
أريدك أن تحرّم نفسك من الإيماءات السهلة التي توقعك في نوع من خداع النظر.

احترم نفسك.

تلاش أمام ما يُرى ويُسَمع ويُس.

انمع إذن، حتى تحتل الحقيقة المقام الأول.

تقدم إذن، لا ترهب الألم. إن صرختك على خشبة الصليب، وعظامك تتكسر هي شهادتك على أنك رفعت قامتك كي تعرف.

هناك على الدوام ما هو جدير بأن يُعرف. لا تقل «لا شيء هناك» بل هناك ما هو مضمحل. ومن أجل البلوغ إلى هذا المذهل فلتتطمم. وإن كان هذا التطمم ليس على أي حال مجتماً. لا أحد يعرف. كل شيء مغامرة.
تقبّلها.

ارتض الرهان.

ما الوجود، يا سيدي؟ ليس الوجود أنا ولا أنت. استرد توازنك من فضلك وتطهر. ليس المهم أنت، بل الوجود كله هو المهم. ومن خلال الوجود تكون أنت ويكون وجود. فرديتك إذن نتيجة، وليست أصلاً ولا بداية. أنت لا تكتسب وضوحك إلا من مواقفك الوجودية، أما قبل ذلك فلست سوى مجرد افتراض أنت. هل تسمعني؟

ضياء خضير

حين نتحدث عن الشعر ، هذا الضواء ذى الزنين
حسب عبارة هيدغر، فلنأنا إنما نتحدث بالضرورة عن
(اللغة الشعرية) سواء أكانت قديمة أم جديدة، أى عن
تلك العلاقة التى تقوم بين الكلمات بطريقة مخصصة
تجعلها بعيدة عن نظام العبارة التقليدية التى لفنا
قراءتها أو سماعها فى اللغة النثرية الاعتيادية. ولئن
كانت لغة النثر نفسها لا تخلو، أحياناً، من بعض الصور
البلاغية والمجازية الموجودة هنا وهناك، فإنها لاتصل إلى
حد خرق قانون اللغة. فالشعر، كما يقول الناقد الفرنسى
جان كوهن، ليس نثراً يُضاف إليه شيء آخر، بل هو
نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالباً تماماً، غير أن
من المعروف أن الشعر لا يصطلم اللغة العادية إلا ليعيد
بناها. ومن هنا جانب الإيجابى. ولذلك فإن اللغة
لا تكتسب صفة الشعرية أو الشاعرية من دون تحقيق
قدر مناسب مما صار يسمى (الانزياح) عن قانون اللغة.
فكل صورة شعرية تعمل على خرق قانون أو قاعدة من
قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. وطبيعة الحال لا يكون
هذا (الانزياح) شعرياً إلا إذا كان محكوماً بمعايير تجعل
القول الشعرى مختلفاً عن غير المعقول على مستوى
البنية الصوتية والدالية. ومعلوم أن من أهم مظاهر
الانزياح التى أشار إليها جان كوهن فى كتابه (بنية
اللغة الشعرية) يتمثل فى أمور مثل التجنيس والغاية
الذين يعملان على عرقلة مظهر الاختلاف الصوتى الذى
يضمن أداء الرسالة اللغوية، وخرق الترابط الدلالى
والنموى عن طريق اختلاف الوقفة الدالية مع الوقفة
التنظيمية، وإسناد صفات غير تلك التى اعتادت اللغة أن
تصف الأشياء بها^(١).. إلخ، وهى أمور ليست جديدة على
التراث النقدى العربى وإن كانت قد اتخذت تسميات

شعر الثمانيات والتسعينات

تكون إلا أشياء بينما يكون الفكر حركة^(٣). والنتيجة التي انتهى إليها أغلب العلماء والفلاسفة في ما يتصل بعلاقة اللغة بالفكر هي أنه لا يوجد مقياس مشترك بين العقل واللغة. وهذه (الفجوة) التي تجعلنا بعيدين عن التثبت من قدرتنا على التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا نحو أنفسنا والعالم المحيط بنا بدرجة كافية، هي التي تدفعنا إلى البحث عن لغة أخرى، اصطلاحنا على تسميتها بـ (اللغة الشعرية) من دون أن يعنى أن النشاط الذهني لا يؤول شيئاً في تركيب هذه اللغة الجديدة. ولقد كان اتجاه بعض الشعراء في نهاية القرن الماضي وهذا القرن إلى الاحلام والهوسات والرهاب والاستغراق في ما ينتجه (اللاوعي) نابعاً من الإحساس بضرورة الخروج من رقابة العقل ومن الشعور بعدم كفاية الوسائل الشعرية التقليدية، ومن الاعتقاد بأن ذلك يمكن أن يتيح للوعي البشري التمس رؤى وإمكانات جديدة لا توفرها اللغة الاعتيادية، فضلاً عن أن الشعر يبدو بطبيعته الجوهرية أشبه بالحلم باعتباره تلاعباً بالأقوال وخالياً من جدية الفعل الذي يدخل في حوار مع الواقع ويعمل على تغييره، كما يقول هيدغر. وذلك يحيل إلى حقيقة أخرى وهي أن هذا النوع من الشعر يرفض المعنى، أو يرفض في الأقل المعنى الشائع الذي يحيل إلى شيء يقع خارج الكلمات نفسها. ففي الفكرة الأسنوية المنظومة تصبح الأصوات نفسها موضوع انتباه وتكشف عن قيمتها المستقلة وتبرز في الحقل الواضح للوعي^(٤).

ومعروف أن الشكلايين الروس هم الذين أكدوا، في وقت مبكر، على القول بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغاية طالما كانت غير قادرة على أن تحيل إلى أي شيء خارجها. فهي لغة مختزلة إلى عناصرها المادية: أصوات

ومصطلحات ومناحي أخرى. وقد رأينا، مثلاً، كيف أن الاهتمام باللغة الشعرية في التراث النقدي العربي قد طرح مشكلة (الشكل والمضمون) أو قضية (اللفظ والمعنى) بوصفها واحدة من المضكلات الكبرى التي ظلت قائمة في التراث الغربي ليس على مستوى اللغة الشعرية وحدها، وإنما على مستوى الإنشائية الموجودة في بنية الفكر العربي أيضاً. وعلى الرغم من أن هناك ميلاً عاماً في هذا الفكر إلى فصل اللفظ عن المعنى فإن هناك اختلافاً في تقديم أحدهما على الآخر. فقد مال بعض النقاد إلى تقديم اللفظ على المعنى، ومال آخرون إلى تقديم المعنى على اللفظ فيما مال آخرون إلى التسوية أو التاليف بين اللفظ والمعنى^(٥). وفي الفكر الفلسفي طرحت منذ عصر النهضة الأوروبية قضية العلاقة القائمة بين اللغة والفكر في مقابل اللغة الشعرية التي يمكن عن طريقها توفير معادلات البشرية غير العادية. وقد كانت النظرة المألوفة تقول بأن اللغة التقليدية نظير مواز للفكر. ومنذ القرن السابع عشر حاول فيكاوت وأتباعه المطابقة بين العمليات اللغوية والفكرية بصورة عملية. وراى **جومسكي** بأن هناك صلة جوهرية بين البنية الجوهرية للغة والكثافة الفكرية، بينما أثبت التامل الباطني الذي لجأ إليه فلاسفة ومفكرون آخرون بأن اللغة الاعتيادية لا تستطيع مساوقة تعقيدات الحياة الروحية والفكرية للإنسان. فمع أن هذه اللغة نفسها من خلق التفكير، فهي ليست مهيأة بطريقة كافية لمطابقة أصالة الواقع الفكري كما هو الأمر مع الواقع المادي. وهي بالنسبة إلى **برغمسون** تهمل أغلب التجربة الملموسة للفكر ولا تستطيع غير تأثير علامات مسارها أو تكوينها الداخلي الخاص، على اعتبار أن الصور اللغوية لا يمكن أبداً أن

واختصار اللغة على المظهر الصوتي وحده غير كاف لحسم انتماؤها إلى حقل اللغة الشعرية. وقد كان الفيلسوف ابن رشد دقيقاً في تأكيد على أنه ليس كل نظم شعراً، إذ كثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن واللحن^(٨) .

وذلك فإن ابن رشد الذي يريد للمعنى أن ينضاف إلى الوزن واللحن في اللغة الشعرية لا يعتبر، مثل أستاذه أرسطو، الشعر الغنائي أبخل في فن الموسيقى، مثلاً هو غير قادر على تصور أن الفرق الوحيد القائم بين الشعر والنثر هو الموسيقى والوزن^(٩).

وبعض النقاد العرب كـ ابن طباطبائي العلوي قد درج على القول بأن نقض البناء الشعري يجعله نثراً لا يبطل فيه جودة المعنى ولا يفقده جزالة اللفظ^(١٠). وربما كانت الإضافة الجوهرية التي أظهرتها الشعرية الحديثة تتمثل في إظهارها بطريقة أكثر فعالية بأن اللغة النثرية أو ما سمي بعد ذلك بقصيدة النثر يمكن أن ترتفع بنفسها إلى أن تكون شعراً ليس فقط على صعيد بناء الصورة الشعرية ذات الطبيعة الدلالية، وإنما أيضاً على صعيد الإيقاع والمظهر الصوتي. فالشعر كما يقول بوليفر، يمس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جنوره عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أية نظرية كلاسيكية^(١١). وقد نشأت من ذلك التقاليد الخاصة بقصيدة النثر التي يفضل أصحابها الحديث عن إيقاع داخلي يقوم بين الكلمات والجمل الشعرية وفقاً لعلاقات خفية وغير واضحة يوماً في النصوص التي يتحدثون عنها.

وحروف. ولذلك فهي تتميز بطابعها المسموس من حيث مظهرها التركيبي واللفظي. وقد طرح قولجروف سؤالاً عما إذا كانت هذه اللغة التي ترفض المعنى قادرة على أن تبقى، مع ذلك، لغة. وعما إذا كان اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائي خالص ملساً للسمة الأساسية فيها بوصفها صوتاً ومعنى، حضوراً وغيباً في أن معاً، وعما إذا كان علينا وفقاً لهذا التحديد أن نحصر انتباهنا بما ليس إلا «ضجة فارغة»^(١٢).

وقد ثبت أن مبدأ (غائية اللغة الشعرية) الذي قال به الشكلازيون الروس ذو علاقة بالجماليات الكانتية وتطورها اللاحق الذي رافق مرحلة ازدهار الرومانتيكية الألمانية. وكان موريتز قد دعا في كتاب صدر له عام ١٧٨٥ إلى تعويض غياب الغائية الخارجية في الفن بتكثيف (الغائية الداخلية). فـ (أمام شيء جميل على أن أشعر بلذة من أجله بالذات، ولهذا الغرض ينبغي تعويض الغائية الخارجية بغائية داخلية، وعلى الشيء أن يكون شيئاً ما مكملاً بعد ذاته^(١٣)). وقد بين هيددغر وهو يتحدث عن ماهية الشعر لدى هيلدولفين أن الكلام بوصفه كلاماً لا يتمثل بصورة مباشرة مصحوباً بما يضمن أنه كلام جوهري، أو على العكس من ذلك، مجرد خراء ذي زئج. بل إن الكلام الجوهري يتخذ نظراً لبساطته مظهر الشيء غير الجوهري. كما نجد، من ناحية أخرى، أن ما يوحي بأنه جوهري - نظراً لما فيه من تصنع - هو في أغلب الأحيان اغتياح ونميمة.. ولذلك ترغب اللغة باستمرار على اصطناع المظهر الذي تنتجه هي ذاتها، ومن ثم تعرض للخطر ما يتنى إليها بصورة مطلقة، أي القول الصادق^(١٤). أما قبل ذلك فقد كان

لقد حاول الشعراء الرومانسيون العرب أن يقلعوا علاقتهم بالتراث الشعري السابق لمرحلتهم، أي ذلك الذي سُمي بـتراث مرحلة الانحطاط، بحثاً عن حل أزمة الوعي الأدبي المرافقة لازمة الوعي التاريخي العام الذي شهدته المرحلة. وقد كان واحد من أكثر مظاهر هذه الأزمة حدة يتمثل في الوضع التاريخي للغة العربية. فقد أحس هؤلاء أن اللغة قد فقدت أو كانت أن تفقد حيويتها وصلتها المستمرة بواقع الحياة والممارسة اليومية. وكان ذلك الانقطاع عن التطور هو الحافز الأساسي للمحاولات التي أعقبت مرحلة البارودي وحافظ إبراهيم وشوقي و الرصافي الهانفة إلى إيجاد لغة فنية تجسد وعياً يحاول التعبير عن واقع جديد معقد، يترك المجال مفتوحاً نحو الإفادة من التجارب اللغوية والأدبية الأخرى. غير أن ذلك لم يحدث دون توجس وقلق على اعتبار أن المساس بقدسية اللغة العربية أمرٌ غير مشروع، وقد يتناقض مع المشاعر الوطنية والقومية، كما أنه قد يتناقض مع الصورة العامة المعروفة لتراث الشعر العمودي. غير أنه كانت هذه هي صورة الرومانسية، كما جسدها الرعيل الأول من الرومانسيين العرب في علاقتهم باللغة الشعرية. فلإن صورة الوعي لدى الشعراء العرب والعراقيين منهم بشكل خاص من جيل الرواد والجيل الذي أعقبه، كانت تختلف بعض الاختلافات في علاقتها بهذه اللغة، من حيث إنها صارت مع مرور الزمن تتشكل على نحو أكثر استقراراً ونضجاً على مستوى العلاقة بالتراث وعناصر الحدائق الشعرية المنقولة عن القرب في أن معاً^(١٧). وهو ما جعل أهداف القصيدة العربية تتناقض مع القصيدة الرومانسية بما فيها من حس واقعي مزيج بهموم وجودية جعلت صورة اللغة

الشعرية لدى شعراء مثل السيّاب والبياتي وصلاح عبيد الصبور تقطع مع صورة القصيدة الرومانسية وتتناقض معها من حيث الرؤية الشعرية وأنساقها ومقارباتها المختلفة على نحو بدت معه اللغة الشعرية في هذا النوع الجديد من الشعر أبعد من أن تتحدد بالمفردات والتعابير والصيغ المختلفة والأداء الصوتي المغاير . حتى أن بعض الشعراء العرب مثل أدونيس كان يعمد إلى استخدام مصطلح (تجسير اللغة الشعرية) للتعبير عن مدى الرفض الذي تنطوي عليه قصيدته إزاء اللغة الرومانسية الموروثة وهو يشرح ما يعنيه في كتابه (سياسة الشعر) كمايلي:

«لم اتصد من هذا التجسير استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية أو المفردات النابية المبتذلة أوالصيغ غيرالنصوية أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية، أو التبسيط الصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم يجدون ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون، وإنما عنيتُ بتجسير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤية وأنساقها ومنطقها ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازاً: تجسير مسار القول وأفق»^(١٨). وحين بدأ أن اللغة الشعرية التي أعقبت في ظهورها جيل السيّاب والبياتي وعبد الصبور وأدونيس قد استنفذت بعض وسائلها في التجديد بأشكاله المختلفة مثل سيادة الطابع المسرد في القصيدة وحيازتها على قدر من الحوار والبناء الدرامي والميل إلى اللغة الصوفية والمفردة الأسطورية واستخدام القناع، ظهرت إلى الوجود الشعرى ملامع لغة شعرية جديدة أسهم شعراء هذا الجيل أنفسهم في صياغة أغلب مفرداتها، إلى جانب جيل جديد من الشعراء

الشباب الذين ظهروا في الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن.

وبغية إستقراء الملامح العامة للغة هذا الشعر لابد من القول إنه شعر يحذر من التسديق الغنائى ومن الفصاحة الزائدة. وهو من الملامح الفلسفية والفكرية فى الغالبية العظمى من نماجه، كما يبدو عليه أنه يستفيد من تجارب الجيل السابق. إنه يلجأ فقط إلى نفسه وإلى بعض الصور الساطعة والसानجة من واقعہ. وحتى ذكرى الماضى، بما فى ذلك ماضى الحرب والحصار المفروض، تبدو كما لو كانت مجرد حافز لوضع علامات استفهام عن وجوده، وبوسيلة لرسم خطة للخروج من مازق الذات المحاصرة. وهو فضلاً عن ذلك، شعر لا يهتم بدقة اللغة وسلامة المعايير العروضية، وأحياناً لا يعرفهما وإن كان أصحابه لا يحتقرون الخطاب التقليدى، فإنهم يعرفون، فى الأقل، أنهم غير قادرين على التلازم معه بسبب عدم قدرته على استيعاب احتياجاتهم الخاصة. وهى احتياجات مشروعة على الرغم من أنها غير مستقرة وذات طبيعة إشكالية فى بنائها ورويتها. وكتابة هذا النوع من الشعر تنبؤ للأسباب المتقدمة كما لو كانت سخرية مؤذية من القصيدة التقليدية التى مُنعت وحدها الحق فى التعبير الشعري وفق صيغ معدة ومعروفة سلفاً. ومع ذلك، فإننا نشعر أن فى بساطة هذا الشعر من الغنى والعمق ما يفوق أحياناً ما تنطوى عليه القصيدة الكلاسيكية. وحين ينكسر عمود الحياة التقليدية ويتهاوى تركيب بعض القيم الموجودة فيها لا يبقى موضع للتمسك بعمود هذه القصيدة. وجوهر الخلاف بين الاثنين هو الشعور بأن هذه القصيدة التقليدية قائمة على الفن اللفظى والبلاغات الشكلية

الكانبة وما يرتبط بها من سلم للقيم النقدية التى لها علاقة بطريقة بناء الجملة المفردة والصور المجازية المروثة والآداء الصوتى الشابت. فى حين أن النسيج الصوتى للقصيدة الحديثة وطبيعة بنيتها التركيبية وصورها الاستعارية قائمة على أساس آخر مختلف، وفيه من السعة والتنوع ما فى الرؤية الشعرية الحديثة نفسها من اتساع وعمق وحرية. وإذا ما واجهتنا لغة هذا الشعر الذى يكتبه الشعراء الشباب بالمرج عن إعطائنا الصورة المقتمة، فنلك يبدو كما لو كان عجزاً فى واتع الحياة والثقافة والطبيعة من حولنا. وليس معنى ذلك أن هذا النوع من الشعر يدير ظهره عن عمد لهموم الحياة اليومية أو لا يصرح بهمومه الوطنية والقومية. إذ هو يمزج كل ذلك بقضايا ليست أقل إلحاحاً مثل الحب والموت والمصير والذاكرة الداخلية للحرب التى مازال شهودها «يستأنفون العيش على نفقة الموتى» و«ينامون بدون أحلام لئلا يصيبوا على عنكبوت» ويتجولون مع الجنون فى تلك الحدائق الخلفية للعقل.. والشاعر منهم يجلس وعلى منضدته وردة تسممت» و«يطعن السكين الباردة بقلب حار» بعد أن «يعجز عن حمل عصاه ليهش بها على الغيمة.. إلخ. ولا يستطيع المرء أن يفكر أن مثل هذه الخصائد التى ضممها كراس لشعراء إهدى المحافظات بجنوب العراق^(١) مخفورة فى مجملها فى صعوبات اللغة وفى عزلة طرائق غريبة من طرائق الكنابة الشعرية الحديثة. نعم فى كذلك، ولكنها تمتلك مع ذلك الجرأة للإعلان عن نفسها. إنها غريبة ولكنها موجودة. وبعض أصحابها من الشعراء الشباب (مهدي الشبلي مثلاً) يبدون حرصين على ذكر أسمائهم وأسماء بعض أصدقائهم داخل النص، كما لو كانوا يريدون التوقيع على لوحة يرسمونها.

التركيز في تحليلها الخطاب الشعري على الاختصار على معانية بنيتها الداخلية وطريقة تشكل مستويات التركيبية والصوتية والعرفية. من دون إغارة اهتمام كافٍ لتحليل المستويات الدلالية. وما ذكره الناقد فاضل تاصر مرة بأن الشعور بالحاجة لضمان تسبب مقارنة أو مجموعة من المقاربات الدلالية التي تهدف إلى ردم الثغرة والاتجاه صوب استنطاق المعنى والدلالة في الخطاب الأدبي عموماً والخطاب الشعري خصوصاً، ينطلق من هذه الحقيقة، ويؤكد على هذه التوجهات النقدية، حتى إذا كان البحث فيها عن المعنى والدلالة لا يتحقق بالعودة إلى المناهج التقليدية في علم الدلالة.

فالاتجاهات النقدية الجديدة وباتهاماتها الكبيرة بفحص آليات النص الشكلية والبنوية، نسيت أو تناست المستوى الدلالي للنص الأدبي عموماً والنص الشعري بشكل أخص، واكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالي بملامسة محدودة وجزئية وشكلية أو لغوية في الغالب، فيما أصبحت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلالة بشكل ملفت للنظر، انطلاقاً من أن فكرة النص الأدبي والشعري خاصة، هي بنية السنية مفتحة بذاتها وليست بحاجة إلى الإحالة إلى أي مرجع خارجي، أو وقوف أمام دلالة أو معنى مهددة^(١).

بغداد،

ولئن كانت الألوان في عموم المشهد الشعري الضباب في العراق خافتة ومائلة إلى السواد، فلأن هذا الوعي الطري بالعالم الذي تعكسه اللوحة هو وعي تميز يقرم على أساس المناقضة والمنازعة وشقاق الروح الداخلي مع العالم والقطع مع موجوداته. وهو كما ذكرنا ليس قطعاً فكرياً أو فنياً مجرداً وإنما هو قائم على معانية للأشياء والكلمات على أساس موقف الانتماء إلى نوع خاص من الحياة يمدو كل ما فيه على الإنسان ويسحق أحلامه وأشواقه الروحية، ولذلك فإن خزين الألوان السود والرمادية لا ينفذ أو يتغير بمجرد الحصول على لذات مادية أو فواكه محرمة، إذ إن هناك بنية للفراغ تملا صفحة النص بلوعة خاصة ناتجة، ربما من الإحساس الآخر بعدم القدرة على الاكتمال وصعوبة الكتابة، وذلك لا يعني أن هذا النوع من الشعر لا يكشف بالضرورة عن وعي سياسي ووعي ثوري رافضة ومقاومة لكل أشكال الهيمنة والاستعمار والحصار المفروض على الذات. فمثل هذا الشعر موجود، وهو يؤكد بحضوره الفاعل طبيعة التلازم العميق القائم بين التوجهات الحدائية في الشعر والثقافة العربية عموماً وبين التحولات الثورية التي تجري على المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وهو ما يجعل المرء مضطراً إلى إعادة النظر في بعض التوجهات النقدية التي درجت على

الهوامش :

- (١) انظر، جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص ٧ وما بعدها.
- (٢) انظر بهذا الصدد محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، بغداد، ١٩٩٢ ص ٢٢.
- (٣) انظر، جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث - الحدائق والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عثمانويل، دار المليون بغداد، ١٩٨٩، ص ١١٢ وما بعدها.

-
- (٤) تزلزلتان فخروروف، نقد النقد، ترجمة د. سامي سويدان، ص ٣٦ وما بعدها.
- (٥) نفسه، ص ٢٦.
- (٦) نفسه، ص ٢٩.
- (٧) مارتين هيجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقيا؟ هيلدريش رماقية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمد رجب، القاهرة ١٩٧٤، ص ١٤٥.
- (٨) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس (فن الشعر) تحقيق عبدالرحمن بدوي، القاهرة ١٩٤٥ ص ٦٢.
- (٩) انظر، محمد رضا مبارك، المرجع السابق، ص ١٧٢.
- (١٠) ابن طباطبغا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام ١٩٥٦، ص ٦١.
- (١١) جان برتليمي، بحث في عالم الجمال، ترجمة، د. أنور عبدالعزيز، القاهرة، ص ٢٧٤.
- (١٢) انظر، د. ضياء خضير، رومانسية حميد سعيد، مجلة الأقاليم، ١٩٩٣، ع ٢٠٢.
- (١٣) أمونيس، سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص ١٢٢.
- (١٤) انظر، د. ضياء خضير، حول مشهد ميسان الشعرى، جريدة الجمهورية، ع ٩١١٧، ١٩٩٥ بغداد.
- (١٥) فاضل ثامر، الصوت الآخر، بغداد ١٩٩٢، ص ١٩٩٧، ١٩٩٦.





249 E48 st. new york, Ny.

أنصخ من يبيع السكنى فى مانهاتن
ان كان يخاف مطاردة الموت المتربص فى الأركان
وفى الشقق المهجورة
فى دهليز الفسالات المظلم
فى المصعد.
أن لا يبحث عن بيته بئى قبل الحرب

الموت هناك يعيش مع السكان
يتحرك تحت قناع يشبه أقنعة الناس الأخرى
بمحطات الـ subway.

قالت إهدى الجارات،
وكننت أمارل أن الفس صحفة الأسبوع الماضى
فى زكن التدوين
أتصدق؟ لارى ماته
ويبدو أنى لم أعكس
تعبير الحزن المتروك فانطلقت
تحكى عن لارى
عن زوجته لندا
كانا فى الساحل الغربى
هربًا من برد نيويورك القاسى
وخلال العدة، قبل دخولهما البوابة
غز صريعًا فوق الأرض وفى يده تذكرتان.

كالعادة تسمع أن فلانًا - هارك - ماته
لكنك لن تسمع أرملة تبكى
أو هاء ، تعرف أين دفن

ان كان يملكه فعلا أن تعرفه هذا الشيء،

ولهذا كان شعورى لطيباً

وع الأيام نسبت هكايه لارى.

فى العادة اصحو فى ساعات الفجر الاولى

بعد الاستحمام، اسير كإنسان الى

نحو البابه الموصد بالاقفال وبالمزلاج،

الالتقط الصحف اليويه

حيث اراه يورياً تقريباً ينتظر المصعد.

ليمارس روتين الجرى الصحى

قبل استيقاظ شوارع مانتاتن.

كان لارى يشرب قنينة كل مساء من النبيذ الفرنسى

لم يكن سكيراً، ولكنه كان يحبه الحياة.

يرتاذ دور السينما

يرتاذ المطاعم فى ضحبه لندا

كعاشقين صغيرين

برغم انحناءِ الظهري
والصوتِ الجريحِ المشروحِ
والصبغةِ الشقراءِ
هل نخفى عمر لئذا الحقيقين؟
لم تعدْ تصطفى الزهاجاتُ فى منتصفِ الليلِ
فارغاتٍ كمخلوقاتٍ موراندى
لم يعدْ هارنا الطيبةُ يصحو فى غبشةِ الفجرِ
يجرى وهذه فى مدينةٍ لاتنام الليلَ
فبلى تصرخُ فى شبقٍ
فى لحظاتِ المخاضِ ليلاً وصباحاً.

ثمَّ عادتِ زوجته فى هدادٍ
وبلا مكياجٍ، ولكنّها أبقت
عليه لونَ شعرها الأشقرِ المصبوغِ
فى إصرارٍ على أن تتحدّى

شباك الموتِ

إذا لم يكن يعرفُ عنوانَ بيتها في نيويورك.

لم تطلُ أيامُ الحدادِ

ويبدو أن لاري ورثَ زوجته الموتَ

فقد ماتت فوق أرضِ مطارٍ أجنبي

بعد نضله عامٍ.

أنصح من يبغي السكنى في مانهاتن

أن كان يخافُ مطاردة الموتِ المتربصِ في الأركانِ

وفي الشققِ المهجورةِ

في دهليزِ الفسّالاتِ المظلمِ

في المصعدِ

أن يبحثَ عن بيتٍ بينَ قبلِ الحربِ

خـيـط معـشـود . خـيـط مـحـلـول .



وصلت البيت بعد غناء، فالشارع ملئ بالففر، لكن مجموعة السيارات الواقفة على جهتي الشارع دلتني عليه. غصت في الطين والتراب قبل أن أجتاز البوابة الكبيرة المفضية إلى ممر الحديقة. ومن بوابة الحديقة رأيت الباب الرئيسي مشرعاً. وفي الداخل استطعت أن ألمح من مسافة غير بعيدة جموع النسوة الفارقات في السواد يملأن البيت بغرفة المفتوح بعضها على بعض.

جالت عيناى في المكان حيث النسوة مترامصات في صفوف متوازية. لمحت سيدة تزيطنى بها علاقة معرفة، فتوجهت نحوها مباشرة واستطعت أن أجد فسحة إلى جانبها حشرت فيها نفسها بمساعدة امرأتين التصقت إحداهما بالأخرى وكانتا تتهامسان.

في الواجهة جلست بنات المتوفاة الخمس وقد بدرن بملابسهن السود وملامح وجوههن الحزينة بأجفانها المحتقة، متشابهاً إلى درجة وكأنهن نسخة لصورة أعيد طبعها. واليوم هو الماتم الأربعون لوالدتهن.

مجموعة من الفتيات الصبايا هي حفيدات الفقيدة يقمن على خدمة المعزيات .. حركتهن لا تهدأ؛ إحداهن تدير فناجين القهوة العربية، وأخرى تقدم أقدام الماء، وأخريات يفرغن المناقض من أعقاب السجائر ومن المناذيل الورقية المتسخة بالمخاط والدموع.

في الواجهة المجاورة لبنات الفقيدة تجلس «الشيخة». وعلى جانبيها تجلس مريداتها، ثم القريبات من العائلة. العيون مصوبة نحو الشيخة، كانت قد فرغت تراً من مناحة حين دخولى. إذ أن وجهها المحتقن المعروف والدف الكبير المكون على فخذها بإعمال ودموع النسوة التي كن يجففنها ويدل عليه.

الشيخة تعدت سن الشباب، لكنها ما تزال طرية العود بضّة. الفوطة، الحريرية السوداء الشفافة تلتف حول رأسها لتعطر وجهها مليماً مورد الوجنين وعيتين كحيلتين براقيتين فيهما أسرار. أما شفتاها اللتان تبدو عليهما آثار «المسواك» فتغتران عن ابتسامة ذات شقاوة وأسنان بيضة للتكوين لولا أن دخان السجائر قد لوّثها.

الشيخة الآن في فترة راحة. مسحتُ على وجهها وتطلعت إلى ناحية معينة من فضاء المكان، فتسمرت عيناها على نقطة فيه. وجوه نوى الفقيدة وبناتها وعبرنهن معلقة على فمها حين شرعت تتكلم. كنت على مسافة غير قريبة منها وفي وضع غير مريح وأنا أضغ ثقل جسمي فوق ساقَي الطويتين. وبين لغو النسوة وضجتهن يصلني شيء من عبارات الشيخة:

- هي في راحتها تسكن لا تشكو من شيء»

أجهشت إحدى بناتها، سرت العدوى إلى أخريات، فسالت دموع. صاحت واحدة من مريدات الشيخة:

- صفيها لهن، يردي قلوبهن يا شيخة.

غارت عينا الشيخة أكثر فأكثر في نقطة في فضاء المكان، تمتدّت بعض كلمات ومسحت على وجهها وقالت:

- هي بيضاء من غير سوء، ثوراتية الوجه، حلوة المعاني، عيناها شهلوان وردية الشفتين على كبر سنّها بلاؤها كان ساقها، لكنها كثومة قليلة الشكوى.

المرأتان المتهاستان اللتصقتان بي مازالتا تنهامسان. تسال إحداهما الأخرى:

- كيف ماتت؟ فتجيها:

- بالسكة القلبية! *

صرخت إحدى بناتها مولولة:

- يا ويلاه يا أمي! ونشجت بحرقه.

واستأنفت الشيخة:

- لا تيكى هذا حرام.. لا تحزنْ إنها في راحتها الأبدية تحيط بها ملائكة الرحمن.

هي مع أولياء الله الصالحين. أوكد لك.

انبرى صوت:

- والله ما نطقت الا بالحق. كانت ولية من اولياء الله الصالحين جاورناها سنين طويلة لم نسمع منها ولم نرَ من افعالها إلا كل الخير فليرحمها الله.

نشجت ابنتها ثانية بصوت مسموع وناحت مولولة:

- يا ولي يا أمي.. يا حبي يا أمي.

ومن ندائها المتروجع سرت العدوى إلى أخواتها الجالسات إلى جانبها المتصقات بعضهم ببعض وكأنهن نسخ كاريونية جزعة ومزودة. فنشجن بصوت عالٍ ونشجت معهن كل من أثقلتها هموم الحياة ومصائبها.

جرّوا صلوات، جرّوا صلوات. كفتكن دموعكن

صاحت الشيخة مؤنبة. ومن كل جانب ردت النساء:

اللهم صلْ على محمد وآله أجمعين ورددت الشيخة:

اللهم صلْ وبارك على سيدنا محمد، ومن ثم رفعت صوتها بنغمة «الفاتحة» فتمتمت الشفاء بقراءة الفاتحة. وساد الصمت.

تململت الشيخة، تمتدل في جلستها وتغير من وضع ساقيها. حُلَّتْ الفرطة الحريرية حول رأسها لتعيد وضعها فلاحت القلادة ذات الليرات الذهبية تلتمع حول جيدها، ثم رفعت اليد، حركات رشيقة وهي تخضضه خضضات متواصلة خبيرة فتتبع أنغام كانها الهلاهل. هي تنبه إلى السكوت، ويبدو أن وصلة أخرى ستبتدئ.

- هل ستكون مناحة أيضاً؟ سألت جارتى. قالت:

- لا أعتقد. لماذا؟

- الانفعالات العاطفية تخيفني إذ لا طاقة لي على البكاء.

قالت:

- كان ذلك قبل مجيئك. جئت متأخرة، فقد انهكتنا الشيخة وهُدتِ حيلنا. ألم تسمعي بها؟ هي مشهورة، تملك «تكية» ولها «طريقة» سترين ذلك.

تفیرتُ سحنات النساء. الدموع کُفکفت والوجوه التي اُرتسم عليها الحزن قبل قليل انشجرت وبخلت، بعضهم مع بعض في احاديث تبدو حميمة. فمجالس المزاء هذه هي فرص للقاء الصحابيات والصديقات لا يتاح مثلهما في الايام الاعتيادية.

تتوقف الشیخة عن نقر دُفْها، تركته جانباً ويعلو صوتها غاضباً بعض الشيء مؤنثاً:

- يانسوان، اجلن احاديثكن رجاءً. ارفعن الاسماع وصلين على النبي

تسمع تمتعات الصلوات من الافواه

- اطفئن سجانركن احتراماً، سندخل في ذكر الرسول العظيم وستكونن في حضرة الاولياء والملائكة الصالحين

يسود صمت خجول تطرق على اثره رؤوس كثيرة وبخاصة من الشابات. انامل الشیخة. رشيقة مخضبة بالحناء. رفيقاتها تهينان دفيهما ايضاً. وتخطط انغام) الدفوف الثلاثة لكن دف الشیخة الاكبر والابهى هو الذي تتعلق فيه الاحداق وهو سيد الموقف... يشرئب عنقها من تحت الفوطة وتهتز الليرات وهي تلتمع باهتزاز الرأس والرقبة وتنبى مع إيقاع الدفوف تغني بلحن شجي وهي تتمايل مفعضة عينيها بينهما الدف بين يديها يواكب الغناء في مدح الرسول والاولياء. وبين تأمل وجه الشیخة وعينيها الناعستين وهي تشدو. ولا شتداد انغام الدفوف الرنانة ضاعت على الكثير من ابیات العتاب التي اسمعها اول مرة تقال في هذه الابواب.

ابتدأت ابیاتها في مدح الرسول وتعداد خصائله ووصف محاسنه، ثم عرجت على الصحابة واحداً إثر آخر وبالترتيب. ومع نقرات الدفوف تتمايل وتحنو حذوها النساء متوثبات منتشيات محمرات ومعروقات وعيونهن مشدودة وكناهن عين واحدة في وجه الشیخة...

ومن دون أن تحسن التخلص انتقلت مباشرة من العتاب في مدح الصحابة إلى (مناحة) فريدة من نوعها.

حجبت النسوة وجوههن التي كانت قبل قليل منشجرة وارتفعت الأصوات في شجيح وولولة ونحيب، والشیخة تنهال عليها العبارات تستدر بها الدموع وتثير العواطف والأشجان.

أنهكت النساء أنفسهن وساد الصمت. بدان على اثره يللمن الأشجان ويكفكنف الدموع ويتمخطن. ودارت صبايا العائلة بأقدام الماء وفناجين القهوة العربية والدلال في أيديهن. وأشعلت من هنا وهناك سجانر ويدات نيران القلوب التي اشعلتها الشیخة بلا رحمة في الانطفاء وهي التي حرمت البكاء قبل قليل. إلا أن إحدى النساء استمرت في الشجيح وقد

حجبت وجهها. كان نشيجها متواصلًا متوحدًا محرقًا لفقت إليها انتباه النسوة جميعاً. قامت امرأة من مكانها والتقطت قدح ماء من (الصينية) التي تحملها إحدى الفتيات وترجعت نحوها. قرفصت أمامها ثم كشفت عن وجهها وهي ترى ظهرها مشقة وقالت:

« لا اشربى قليلا من الماء يطفى حرقتك. ما جدوى البكاء إنه لن يرجع شهيداً أحضان امه»

وكانما شجعتها كلمات المرأة، فعلا صوتها تبكي وتولول وتقول:

« لا شيء يطفى نارى، اثنان مرة واحدة؟ وإدائى الاثنان ؟ لم يبق لى فى هذه الدنيا شيء. أريد أن أموت، أنا أتوجع باستمرار اقتلونى وخلصونى من هذا الألم.

قالت لها:

الموت بيد الله. لن تموتى ولكن تصيبك الأمراض كما أصابتنى، ها أنا أمامك سنوات وأنا أبكى ماذا جنيت من البكاء؟ هل أعاد لى ويحدى.

وحدث لفظ من هنا وهناك وأصغيت إلى جارتى وهي تحدث رفيقتها قائلة:

« المسكينة مصيبتها كانت كبيرة، وإدائها الاثنان جاورها بهما فى يوم واحد: الأول كان طبيباً جاته شظية أثناء إجرائه عملية جراحية أنقذ بها حياة جندى أما الآخر فلم يكد يتخرج من الثانوية حتى التحق بالجبهة..

صاحت الشيخة:

« من لها نذر فلتتقدم.. خيرولكنه».

لفظ بين النسوة، أنزع تمتد، فامات تنهض وأخرى تلتفت مشرئبة. امرأة تتادى إحدى الفتيات تطلب إحضار بكرة خيوط. الشيخة تعترض:

« لا، ليس هكذا سيفتظط الأمر، اجعلن الخيوط كيفما اتفق، أقطعنها من أردتيكن، ثيابكن سيكون هكذا افضل.

تتحلق النساء حول الشيخة. لم أعد أرى شيئاً. أسمع أصواتاً لاغطة:

« (هذا لى)

« (هذا لك)

« (ناولانى الخيط) - (اعقديه من هنا) - (لا ليس هكذا) - (احفظن خيوطكن لئلا تفتظط).

وجوه حائرة، كلام غير مفهوم، أصوات، لقط، ويختلط الحابل بالنابل. أتذكر المثل الشعبي: «حمام نسوان» لقد انقضت الحمامات العمومية لماذا لا يقولون (ماتم نسوان)؟! أنيال ثياب ترفع، تتعري صدور وتكشف سيقان. بنات المتوفاة يجلسن في الصدارة، ولهن الصدارة. يزحفن تباعاً ويسلمن خيوطهن للشيخة والشيخة ترعاهن وتراعيهن قبل الجميع.

جارتاى المتهاامستان تراقبان المشهد وتهامسان:

قالت إحداها:

.. لم أفهم شيئاً.

قالت الأخرى:

.. انتظري وسترين إنها المرحلة الأخيرة والأهم وهي (التهليل والتكبير) والدف الكبير بيد الشيخة بإيقاعاته المدوية سيرافق كلماتها وهي (تشيوخ).

تشهف صاهبتها:

.. تشيوخ؟؟ اسمع بهذا الشيء لكنى لم أراه

.. أجل وستفقد الوعي على إثره والدف سيشهد على ذلك وتزداد ضرياته وتشتد واثناء ذلك سيكنى دور الخيوط: هناك خيوط تلتف على نفسها من شدة الحركة وخيوط أخرى تبقى محلوكة .. البقية ستشهدونها بنفسك. ماذا ألم تشهدى جلسات مولد من قبل؟؟

قالت:

.. رأيت ولكنها كانت رجالية أى فرقة من الرجال ولم أر شيئاً مما يجرى هنا.

.. ها..! الرجال رجال والنساء نساء ماذا تظنين؟

وبينما أنا أسترق السمع لحوارهما الهامس مستثيرة ومستمتعة بدأ الدفّ إيقاعاته الرنانة وساد الصمت وشمل المكان بهيبة. والانغام حلوة تطرب لها الأرواح لتسرى إلى الأجساد. تتمايل الشيخة وهي تريد بهدوء اقرب إلى الهمس عبارات: «الله اكبر» - لا إله إلا الله - ثم يعلو صوتها تدريجياً ويشتد ثم يهدر... وتتفعل وتصرخ نافضة رأسها: «ورنن معي».

فتتبرى النساء جميعهن مرددات (لا إله إلا الله) والعين شاخصة في انتظار اللحظة الموعودة. يحتقن وجه الشبيخة. يشرب عنقها.. وتسبل عيناها وتشرع في قول أبيات في الشعر العامي مغناة ترجع صداها ولازمتها مجموعات النساء. ويستحيل مجلس العزاء إلى رؤوس وأجساد تتمايل وهي تجارى جسد الشبيخة حتى تنتهي إلى التلاشي فيسقط الدف من بين يديها وترتمى في شبه إغماء ورموش عينيها ترفرف وكأنهما فراشتان حائرتان.

«قدح ماء أسرعن» صاحبت صاحبها

يناولنها القدح. تأخذ منه في كفها وترشه على وجه الشبيخة، ثم تسمح عليه فتفتح الشبيخة عينين كهيبتين. تقرب القدح من شفيتها فتشرف منه رشفة ويعود رأسها ليرتمى على الحائط تتعلق النساء من جديد حول الشبيخة والدف يرتدح مهيباً فوق الرؤوس.

عيناها تضيقان وهما تتلحمان في الخيوط الملقة الدلاة في حواف الدف. نسحب خيطاً وهي تقول:

«اللهم صل على النبي .. هذا الخيط لمن؟»

«إنه لي» تهرع إحداهن تتناول الخيط ملهوفة. فتقول لها الشبيخة.

« - مرادك حاصل بإذن الله ورسوله» وهذا الآخر القصير؟»

تنهض صاحبة الخيط القصير مثلثة فتقول لها الشبيخة:

«محلول والله محلول ويكاد يسقط لحالة. مرادك حاصل بإذن تعالى»

ويعلو صوتها:

« أرجو الانتباه لنلا يختلط عليكن. وهذا الرماد لمن؟»

تتبرى سيدة بيضاء رشيفة وتوجه نحو الشبيخة تحل الشبيخة الخيط المعقود قائلة:

« - قضيت معقودة يا אחتي لكنني ساحل خيمك وأباركك وستنفرج كريتك بإذن الله تعالى ورسوله.»

تحل الخيط وهي تتمتم بالدعوات وتسلمها إياه. تأخذه منها وتدسه في صدرها بين النهدين.

السيداتان بجوارى نتهامسان:

« هل عرفتاه؟»

- كلا ١٢ قالت باستنكار : - يوه ١٢ إنها الطيبة التي فتحت عيانتها في شارعنا مؤخراً وهي التي أجرت عملية لأمينه
أختي الأسبوع الماضي.

سيدة سمراء مملوءة، في عينيها نهر من الكحل ساح بعضه على وجهها، نهضت لتتسلم خيطها والبشر يعلو محياها.
كان خيطها محلولاً. السيتان المتهاستان تركز إحداهما الأخرى وتتطلعان بفضول. قلت لجارتى:

- كائى أعرفها، لا أدرى أين رأيته.

شبهت جارتى مستنكرة وقالت:

- وكيف لا تعرفينها؟ لقد رأيته مؤك. ألم يطلّ علينا هذا الوجه في بعض الأمسيات ١١٢

بغداد



ادوار الخراف

لتصور تصورا هو اليقين بعينه على أن شعراء ما عرف الآن بظاهرة السبعينيات - أي السبعينيات الحركة الشعرية الكاملة المتصلة بل المتنامية، وليس مجرد السبعينيات العقد الزمني الأقل - هم الآن أقوى شعراء مصر حضورا، بل أراهم أسبقهم تمثيلا وتمثالا في حقيقتهم - وما يتجاوز هذه الحقيقة بكثير، أيضا - من قوى شعرية إن صح هذا التعبير.

ويكاد إجماع أن ينعقد، بين المعاصرين، على أن عهدهم ومضام من أبرز شعراء هذه الحركة بشقيها (الفارسيين الآن)، وإضائة وأصوات، وإن كنت بطبيعة الحال لا أميل كثيرا إلى أي من أعمال التفضيل حتى لو حوطت بتحفظات تتال من هيئتها النحوية عندما أقول «من» أنعمهم ولا ألغى إلى آخر الشروط في «الأفضلية».

ومن قراءتي - قراءتي - الأخيرة لكتابه «قبل الماء فوق الحافة» مجموعا غير منجم ومن ثم كيانا شعريا يتناغم وتراسل بعضه مع بعض، بل يلهم بعضه بعضا - بعد أن كنت قد قرأت أو سمعت أشتاتا من قصائده متفرقات، أصبل إلى نتيجة - لعلها واحدة من عدة - ألقيها الآن جملة وفي البداية، بين ليديكم، كما أوفر أن أقول أحياتا، ولا أنتظر حتى أجهد لها بمقدمات وأسانيذ، كما هو الشأن عادة في مثل هذا المقام.

وهي أن عهدهم ومضام هو شاعر الحافة.

شاعر يقف باستمرار على حافة حرجية - مقلقة ومثيرة كما هو شأن الشعر الحق - حافة بين مناطق شعرية - ومن ثم أو بالضرورة وفي الآن نفسه، مناطق رؤية، متفارقة ومتحاسة، وكلها مناطق في قلب الشعر، وليست على حافته.

أما ما هي هذه المناطق فقلعه مناط هذه التأسلات - التأليلات في كتابه الجميل «قبل الماء» «فوق الحافة».

هو على الحافة، أسلوبيا، بين إنجازات حركة السبعينيات في الشعر المصري الحديث من ناحية، وبين اقتحامات - أو اختراقات - وربما انتهاكات - حركة ما اصطلح بالفعل على تسميته بالسبعينيات.

وصحيح - كما لاحظ الشاعر نفسه - أن «دراهم» هذه الانتهاكات قد تولدت في شعر السبعينيات، منذ البداية - ولكن النشاط هنا هو نفسها واكتسابها صفة الغلبة.

عبد النعم ومضام

شاعر الحافة

هو على الحافة بين عدة رؤى؛

أولاً - بين الحنين، والتزوع الرومانسي وبين اللاهبالا التهكمية.

ثانياً - بين الرؤى العاطفية وبين الحماية العقلية.

ثالثاً - بين اليقظة من ناحية والفتن في الضوى الصراح من ناحية.

رابعاً - بين ماعو وشمريه وفق النظر للكبر وسما هو «لاشمريه» هو الأعدل في السباق الشرى وفق النظر الجدلي.

خامساً - بالقطع ليس أنشرا؛ بين الحسى والشمريه.

ولذلك كله تفصيل؛

لكن أكونه

عندى كبر الخطاه

وقادتنى قداسى إلى الحالة

لذلك المسكن

لكن تستطيع أعضاده لئن تستعفى فوله (٥١)

وسما من مكبة لصبه الشمري أن يسترخى - على الحافة - بين هوى غائرة وفارغة، وربما بين هويات متغيرة ومتواشجة في أن مما. ومن ثم هذا الدور الذى لا يستقيم - إلا في النادر - إلى غنائية رخي وسفاهة بطبيعتها، توتر يشد أوتار الكتاب جميعاً.

أما موقع هذا النص الجميل بين حركة السبعينيات وما نعرفه حتى الآن من شغل السبعينيات لقطعة لن يتضح إلا في تناولنا لشكل الحافة. أو الصواب - التى أشرت إليها نرا.

وإنما مجمل بيان ذلك هو ذلك المزاج - وليس مجرد المزاج أو التجاوز بين إيقاع السبعينيات المزجون وجرى موسيقاها الذى أوشك أن يصح الآن كلاسيكياً، من ناحية، وبين تشعب نواشيتها حقاً حركة السبعينيات ولكنها الآن مغنوة بالتوغل في أغوارها، بل توشك أن تكون غالبية على الأمر كله، إذ لتكسب تشعب العالم شاعرية معينة بمجرد أن نوضح في سيات بقصد به إلى وجه الشعر وحده - حتى لو كان هذا الوجه شائهاً أو شاملاً.

أو ذلك التضافر بين متناثرين (بطبيعتهما الأولى) كى بين السامى للرقع الحوائى وبين الجاني بل البنىء ببنائة مقصودة تبرا من البنائة ف ذلكها بمجرد أن نحدد إليها في سياق البراءة - وربما البكارة - لا في سيات لتقطعت الجعت وإعراج اللسان للموانضات والتقاليد المكررة المتفق عليه في نطاق التفائق (أو الوقائق) الاجتماعى للكأنوف.

ولمست بى حاجة - فيما أقصرو - إلى أن أورد أمثلة بمنيتها مصدا لهذا النظر، الكتاب كله مثال واحد متصل، على ذلك، والشواهد سوف تأتي ترى.

ليس الوقوف على الحافة هنا بمعنى الوقوع «في مأزقه» بل علم العكس تماماً، إنه امتلاك لخاصية أفنقن متماسن - وأحياناً متقاطعين - فما من صحة، عدى، للزعم الذى يشيع أحياناً بأن الشعر الجمالى «في مأزقه» أراد الجود أقوى أسيراً - بالتجاهله المختلفة وحركاته أو موجهة للتلاحقة والتصاعدة - من كى يوم مضى.

وعندما أشير إلى السبعينيات أو التسعينيات فمن الواضح الذى لا يحتاج إلى بيان - فيما أظن - أننى لا أعتى عقوداً عشوية من الزمن لقد سمعنا من نقي هذه المقفلة العشرية، وإنما كما هو بين أننى أعثر ظواهر شمرية لها خصائصها المتميزة [إحداها عن الأخرى - والمتصلة إحداها بالأخرى في الوقت نفسه.

إنما هو مصطلح لا يشير إلى عقد زمنى بل إلى حركة شمس ثبتت أو ثبتت في حقبة معينة ثم انفصلت وتطورت وما زالت تزداد كثافة ووزاء يوماً بعد يوم.

إن «الحافة» هنا لا تعنى الحد بين مرحلتين زمينيين بل تعنى تشار - وتداخل - لإقليمين من أنثام الشعر، في كل حالة، مرة بعد مرة:

أولاً - الحافة بين الحنين، والرومانسية من جانب، وبين اللاهبالا التهكمية (الساعرة إلى حد الكليية Cynicism أحياناً) من جانب آخر.

فليس عبدالمقيم رمضان «رومانسياً» وإنما في شعره شراب رومانسي واضح يقطعه بنفذه فيه، كما أنه ليس «كليياً» Cynic بالكلية.

هكذا نحدد فى الظلمة، مخمورين، بالذى نخاضه وبينما نفتش الريح عظامه الليل، وضع الحمى على

الأرسالة، والفسارلين، والعلوى، وسله الورق، انه فوجليتي.
 طرفه مثلهما فرسفره الفسوف، بهنسا ففسر الريح مسالطيه سن
 الهبر، لا تكون نطفة تكونته، ولا يكون على الكائنات
 سافنك يكون وعده الحنين، ناكسا على صريرك

(ص ١٢٧)

إن لم هحنبا ماه (ص ٧٥ و ص ٧٦) يدعو الشعر إلى أن «يفرط
 من قلبه الأبدى» أي أن يتحرر وينفلت من دائره الضيق القديمة حتى
 «يساعل قدم من صلة العالم لفلل باللكوت القديم».

كالمجربوس تخرج الكساسة من زيرديا

وتخلع الجلد والبرسج

تلتصق بجناديه فوق الورق (ص ٥٣).

...

لكنه - الخ - الخ

لن أدركه الأرض وهدية

وأشبه غلشم

سافنك منطاري فوق الجلد

وبعد القشيرة

سافنك أنشء انصغت بومبي

لكنه - الخ - الخ (ص ٥٧).

ها هو الشاعر لا يكاد يبالى بأن يقول لماذا لن يترك الأرض وحيدة،
 لماذا سيصرف أن روحه انصغت «إذا مشى خلفهم».. بل يعيد تأكيد لا
 مهالات الساحرة الكلية، «لأنه إلح.. إلح». وهل نحن الآن حقاً - بعد كل
 ما ينزل بنا من كوارث الظلام والبلاد، بحاجة إلى أن نعد لماذا انصغت
 أرواحنا، بالفعل؟

بل هو يدعو، يوضح بكاد يكون سافرا وباشرا:

استجرو الأسس من القصيدة

استجروه مسافة طويلا

ولرودو

لملح الذي بر عليه

ويشبه

بمسدبر هابرا المصافة نفعية (ص ٥٨ و ٥٩).

فهو إذن يستترك، بل يستترك، إلى أن يعود أعقاب، ونحن معه، إلى
 نقطة البداية، إلى «الأسى الذي في القصيدة».

إته كما سوف نرى، مرة بعد مرة، غير قادر على أن يبتد شجن
 الحزن، «ولا أن يفتن بفيه من أسى الرومانسية، بل يقف عند الحافة».

هو ضد الرومانسية وضد الحزن، ويقول ذلك بكل رومانسية، بكل
 حزن.

وهو في قصيدته «أسرلو رومانسية» لا يخفي ذلك عنا:

لن أفرط في الرومانسية عن الهناجب

حتى لو علمت أن أقاليم السماء

تخاصم من يبحرها

فأنا ومنذ نشيبتته بفلسفه

كصديق جاهل

أحلم أن أضعه على الحافة (ص ٦٤)؛

يتحكم بقلبه سافرا ولكنه نشيبت به، لكنه نشيبت غير خالص، غير
 نهالي، وغير قطعي، هو مع تشبه به يضعه على الحافة وأيس في سوادها
 الصميم.

هل أجد في قصيدة «الوالدة الباناء» تلك النعمة الساحرة الدهكمية
 (بل الكلية أحيانا) إزاء قيصمة - أو مواضع مكرسة أو متواضع على
 نكرها، وهي الأمومة التي تنزل بها القصيدة - فها أظن - من السماء
 إلى الأرض، بل تمتعها بمفردات أرضية وعشوية.

وحسب في ثورته على البدء وعلى أصل الوجود - كما سوف نرى -
 فإنه يدعونا:

اسموا روا. الكلمات

لخطفوها بالحنين (ص ٦٠)

وحى عندما يحكى عن تاريخان المرآة الحكيمه التي تضع الكحل على عينيها عندما تصح:

ولكنها عندما تضح. النوم تضع الحنين (ص ٦٩)

مع أنها تغطي ما بين اخذها بقماش صميكة وصفه لها إحدى العرافات، إلى آخره كى آخره.

يصل بذلك وقوف الشاعر على الحافة بين الرؤى العاطفية - وانتهى وبين الحيادية العقلية أو ما يبدو أنه حيادية صحو باردة الفناء، وبين الأسياق وراء فتحة شئ وبين قسوة عقلية معينة.

في أغنية مستهجة بلا شك من شعر المصيرين القنلى في المقطع الثاني من «اللائحة العائنة» بعنوان «الأغنى السلخنة» نص هذه العاطفية، بطولية سلخنة حقا ولكنها مؤثرة وهدت أو استطعت أن تؤدها كلها «هنا» أكتفى بأن أكتفى مع عهد الضم وعضان - وربما مع أجفاننا الذين بدلت الفقه بيننا وبين رؤاهم الجميلة:

متى تكلميننى

متى تصفينى ضمرات الأسود لى

متى يكون ليلى

هرا كبوصة النير

متى يرقص تفاعله الناضج

كلى أطفر على الفراش

وانت متى الطرد الملون الجديد

لربما عرفت

وتضرب بالمنجلى

والمرأة

فهرج بين (ص ١٠٧)

إيه «هنا» على عكس ما يقول:

لجلى كيف أصبح بداعيا (ص ١٢)

لأنه في علاقته البالغة بحرف حقا كيف يكون بداعيا، ولكنه يجمع على القور - وهالما بالبرجات متفوتة - إلى نوع من الرف - أو الرغد المسمى In intellectual So phistication، في القصيدة نفسها «يرزبه للأرض»:

أنا أستجمع نفسي من كذب الجغرافيا

كأن عرواوة رغو

وأصابعه البشة

مثل أصابع لى

تفرق بعضه الريح

تفسد لطيف الرهشة (ص ١٢).

لو عندما يقول، في قصيدة «الحقل» ولعلها من أجمل شعر هذا الكتاب، حتى لو كان فيها ما يسى إلى جمال مفترض متلى من السويك:

لجى جميل سويك أن تكون وهيدى لى اللؤلؤ

نمل كل الشرق بأهانتنا

ونحلق أن نضع اللثة العاطفية

جنب الجدر

ونكشفه سواها

ونبور

نحنن ما سنكون لوز كسترا الوجد (ص ٧١).

إلى آخر هذه القصيدة التي تحاول بالفعل أن تضع اللغة العاطفية جنب الجدر، وأن تخل محلها لغة تجمع بين الذهنية والحرارة، بين عقل يتفكر حقا وبين صور وتلملات شعرية حقا.

اولم يعد للشاعر الخلق باسطاده نفسه، أن يوت الحزن، وأن يبيت في الحانات، يمسك العلام من كروب إلى غرافة المرحش؟ (ص ١٣٧ و ١٣٨) ولما كنت قد انتزعت هذه الفكرة الجميلة من سياقها الذي لا انفصام لها عنه، فقسنا بمفهوم الحافقة، أريد أن أثير إلى إيمان الشاعر بأن طريف الشاعر البرهيمي اللهم - البقلى - قد تولى ليحل مكانه الشاعر المتأمل الذي يعرف كيف يفكر، أى الذى يعرف كيف يستعمل جوهر الفكر بين بجه إلى جوهر الشعر، لا يفعل حجر الفلاسفة فقط بل ربما يفعل حجر الحنين. إذ أن الشاعر لا يهجر شأله الوحشة، بالعكس، وليس جسيلا سوى أن تكون وحسين؛ بل هو يلطم لو تفتى هلو أصبحت وحيدة (ص ١١٦) فهو لا يشكو الوحدة - شأن الرومانسيين أو أنشاعهم، لا يشقى بها، ولا يريد أن يفر منها، بل هو يلوذ بها، ويتنى - لو يتنى - أن يصبح وحيدا.

فهذه قوة تمنحها لاه مقدرته على إعمال جوهر الفكر الشعرى.

إن الحافلة الأغنى دلالة، والأبلغ مورا عند عهدهم ومضاهى فى كتيابه وقيل الماء فوق الحافلة فى مئسنى تلك التى تقع بين المتنازعين، وبين الجسماني الموضوى (الفيزيقي) البحت، ضد هذين الإقليمين من أقاليم السماء والأرض، وتربط بينهما فى آن.

نحن هنا نشأرف وجود تلك القوة المطلقة للفرقة فى الوقت نفسه الذى تلوح فيه طعم التراب الأرضى الورس.

ولى سؤال موزج سوف تجد التمسلى - والتفتضى - بين الوحدةية (سواء كانت توحده الرجل والمرأة، أو توحده الكون) فى مواجهة التشظى والفتشت.

بل إن الأثرة - كما سوف ترى بعد قليل - هى أيضا جسيميد للطنان كما هو الشأن دائما عند الصوفية.

واقصيدة الكثيفة متصددة المستويات التى تحمل هذه الدلالات، بقوة، هى ذات الرزم الباقى، والشعر هنا فر وركامسى، ولكن لا مفر من التصناع:

فلا تهممت.

واتكأ عليها كروح الله

واحدته فقياً

يكفى أن يدخله الرجل

لتعكس عنه الوجدانية

كل شغابها الكون (ص ٢١).

إن النسق هنا هو ما وراء الطبقي، ولكن الفعل الشبقي الفيزيقي البحت هو فعل ميتافيزيقي أيضا، والوجدانية فيه كفيلا بأن تبيد النسق المطلق إلى شظايا الكون.

وهى رقة تتكرر فى القصيدة نفسها بعد قليل، إذ تجد الرزم الشبقي الصريح يصل إلى ذروة الأثر والجميعا جميعا فى ناموس الكون:

لفطمت رأسك له فم عيونك النبع

ولكن أبطأت قليلا

فاستيقظت

بسمت خلفه عسيتا

واذا ما بلغ الذروة

يسند كفا فوق العوض

وكفى دعه الابط

يعلق سلافا فوق الكتف البنية

سلافا فوق الأخرى

يتنوع الامترونت جميعا

كيتا تصمد فم ناموس الكون (ص ٢٦).

وفى وجه آخر شاما سوف تجد ما يشبه شععية معينة فى إقامة أصل الوجود، ومن ثم رضى الوجود نفسه، فى «تشيد السلالة» (ص ٦٠ وما بعدها) إنه آدم الساطع من الجنة، آدم المجزوء، الطيب، الهيبستيري، الشاب، القليل - كل أوجه الوجود إذن تقرها - وسلالته لا نهية لها من أول أوتونيلى إلى هائل إلى بن غورون فى سلسلة طويلة من الشعراء والخطاة والأنبياء والفتنة والمصابرين، وهو يدعونا إلى رفضه: «اكتسوا جوفه بالرجح.. اغمسوه فى البحيرة.. لم اهربوا من غلام إلى غلام».

فهمت من هذا الشعر أنها هنا بإزاء الموقف العلمي الميتافيزيقي الجديد في رفض آدم، والقرار منه - هو أول الوجود - من ظلام إلى ظلام..

لكن الشاعر لا يترك هذا الموقف في هالتيْن الشعرية الخالصة وفق المفهومات الرومانسية - أو حتى الفلسفية - لنتقية، بل هو، ككلمه، يمزج بينه وبين الأرضي، اليومي، الفيزيقي بل الميتافيزيقي البحث:

ولا ذكره بهوا.

هذه صورة من البروتيك

وعصا السرويكز والكيلز

حيا المانجر.

ولكن الشاعر - أو الشعر - يمد إلى موقف التوحد ويفرق الأمر لديه في قصيدة (الرسولة):

نأكله نحن بذور العلم لنشبع. نأكله نحن القمر،
الصاهل له الحسرين، نلته عليه الأعضاء، الضربة
تضعلها الأعضاء، فنخرج نحر النار ونشيد أنا كنا اثنين،
وصرنا طيفاً لا يخرقه فيه ضيقين، ونشيد له الله جعله
سيدا، فانفرطت أشجار الصائغ والممشوق، الضالقة
والمطلوقة، وباعته كل الناس لكل الناس أصه ص ٨٧-
٨٨ وما بعدها.

فنحن هنا بإزاء موقف أشبه بالموقف الحولي المتبدد، مصوراً في صياغة فيها عراقة الفكرة وبكارة التمثيل مما، فيها نفحة ترقية ولكن في تشكيل حادٍ واضح.

المرج من ناحية أخرى بين الفعل الميتافيزيقي والفعل الشبقي الفيزيقي واضح في «فناء ما، حين ما».

والفجيرة كرة الكون

تجرى أمام الجميع

ولمصر من كل بنت

هرا

عمرته نفسه

وكيف سيصل بعض الذكر

هذه النثر (ص ٧٧).

تلك مواقف ميتافيزيكية تتبع في تقديري عن حس ديني عميق - لا علاقة بين الحس وبين العقائد - وكأنتي ألتبس موقفاً ضد استخدام الدين لأغراض عقلية وبراجماتية ودنيوية بحثة (وبالتالي، بمفهوم المخالفة، فهو يسمو بهذا الحس الديني إلى سواء لا أعني أقرب إلى المطلق):

أنظر مثلاً ص ٢١:

وكيف الله سيصل نذ اختفته الأرض جميعاً

تحت يدوس الناس

جلسا للأطفال

يصلهم أدب الله

وقه اللغة.

ومع ذلك فإن هناك تروكاً - أو تناوباً - متصلاً بين هذه المواقف أو على الأصح بين هذين الموقفين: الموقف الحولي، وموقف أياً يربأ بالحس الديني أن يمتحن في أمور دنيوية، من ناحية وبين الموقف العلمي الذي نلاحظ ظلاله لتلاحق الشاعر - أو الشعر:

عند أطفالنا

أضح الماء له البريق، والبريق على النار

وانتظره أسل الكوبه الفارع

له الدركلة الأخرى

لا أهد الماء.

لا تطحن النار

لا يتبين إلا الكوبه الفارع (ص ٢٨) .

لا يتبين - في الأوقات الأخرى - إلا الحس بالفراغ، بالمدمية، ولكن بالمرارة أيضاً لا بالقول: «إذنا لم نستيقظ أبداً لم نفقد شيئاً أبداً» (ص ٢٩).

وهو موقف مرير يمتد من المتأخر إلى القريب، ويهود من هذا إلى ذلك:

هنا أضع كل عسلتي

في التيج الباعج

تضع الأرض

كل مصاف

في قلبتي (ص ٢٨).

هذا التردد بين الإلوهيين - بين الفلكيين من المرافق والسجلات - هو الذي يهود بنا إلى مثل قوله:

مثل الوثيقة الأربعة عين بصير لصاد

أصل ليبي الروح القدس (ص ١٢٣).

فهنا شاعر - أو شعر - له إيمانه المكنون العميق:

إن الله لا يسكن في الظلمة (ص ١٢٩).

وإن كنا نعود - في حركة البندول التي أصبحت الآن ترتفعها - إلى تؤكد مناقض:

جسدي عذري يكرها سرتي.

لقد صور لبعض أن في شعر هينالهم ومضاف ما أسماء أحد المراقبين تطلوا على اللات الإلهية.

ليست لفظة الجلالة في هذا الشعر مفهوما دينيا، فهي لا تأتي في سياق عقيدة ديني على الإطلاق، بل هي استعارة شجرة لثات تمثل ما وراء الطبيعة، كما كان الفلاسفة القدامى يقولون، أي تمثل قوى المطلق المتناهي في موضوعه في مجاز شعري لا يصح أن يؤخذ إلا في داخل السياقات الشعرية المجازي البحث. حاولت أن أحصى المواضع التي جاءت فيها لفظة الله إحصاء سرهما وغير شامل، فوجدت مصداقا لهذا التصور:

سأ لا تدري كيف تروض حاجتي لله. تصعد كل ظلمة فوق غرادها (ص ١٥).

العصر الباهر تحت فضة البطر جميل

هذا ما سواه الأبه الله (ص ٢٤)

يتلك غرابية أن يتدخل في ملكوته الله (ص ٢٥)

هذا هو العطا البشرى. أن تلتفه نظرة واحدة في مصنعي. ومشرق يد الله (ص ٤٦)

خرج جميع المتسابقين

يشهدون كيف يرعى الله النجوم (ص ٤٧)

هيند سوره ترتعش

وتتوجع

وتسكن راحة الرب (ص ٧٦)

دم من صبر الضياء

يسر

وتبسط منه الأسطول...

تبسط راحة الله (ص ٨٥)

ماز لا صرخته الله

بلن الورد ليست تصلح لي (ص ١٠٦)

أسكت فرها من وطن مغلوب.

الناس ها بقصن الله

عن الحجرات الدالة المسكونة (ص ١١٧)

ما يصعبه الله ما يعتقه الشيطان

موسم.

فراجه أكل الروح (ص ١٤١).

وقصيدة زعم أروع كلب (ص ١٤٩).

ومع ذلك في النهاية فإن الشاعر على يقين.

لأن الله لا يسكن في الظلمة (ص ١٣٩)

ويكون أنسابهم السعد نضاجهم من يهجرها (ص ٦٤).

فهذا شاعر واقف على حافة الماخزوتيا المعاصرة، ولكن الفيزيقا قلقة ومغلقة (مستقلة في الوجود الأرضي للشارف أحيانا على ما يتصوره قلبه).

لما الحقة الأخرى - بعد ذلك - فهي الشهرة المستطيرة، بين ما هو شعري وما هو «لا شعري» في عرف نقد الصور أن الزمن قد عفا عليه الآن، وإن كل شيء وأى شيء - أي موقف وأى لفظ - يمكن أن يكون شعريا إذا ما تفرج في سبيل شعري، كما أن كل الناس هم شعراء بالقوة، بالإمكان، إن لم يكن بالفعل، كما قال السريالون.

لما الشعري - الكرسي من حيث العرف للتواضع عليه من قدم - فهو الذي يكون جسم الكتاب الأساسي، صياغة وصورا على السواء.

ولما «لاشعري» في ذلك العرف القديم فهو الذي يكون جبهة الكتاب وطرائقه، برلته ومفاهيمه، وهو قتلهم المكسر بصفه بغير من طبيعته بالضرورة، فغيرا كضيفا أو نوعيا عطفك تشع حول المألوف والشعري، هالة «لاشعري» هي التي تكسب النص كله شمية مفضولة.

ما كتفى بأن أنسر إلى ما كان يعتبر قديما «غير شعري» بجملة وطبيعة علقته،

فمن العالمة يخلق طابقتها. يخلق فائضه القطن. ويخلق شبهته المتبرية. عند العالمة يستل كل البسطة ويخرجها بحتال عليه العلاج بمحسب من أصلهم. يذكر لاصلة تترجم بين الله وأبناء الطرقات «التي لم تكن المعرفة بالله» (ص ٦٦).

أو في نص «كثير البارز»:

ربيعي على زوجتي في السراء. ويؤذن لن الكوريليون الضاحك يضحك شيدك أن أصابعها مستفكة البروكسل وتدفعه في شفيتها قلم الريح. وإن فضل اللادرات الأخرى سوف يحيط بكل العالم» (ص ١٧).

وكأنما هذا التفرج - التمازج بين الشعري «لاشعري» حسب المفهوم القديم يقتضي تمازجا أو تواجدا غائلا بين القصص واللمنى.

فيما تعيدني

أكتشف الريح والمصالحير والورد والنجوم

الخ الخ الخ (ص ٣٥).

نكما أن السخيرة من المكرو (الريح والمصالحير والورد والنجوم) شفرات مسحورة غريبة من الدلالة لقرط ابتلاها) تنقل من كونه مكروا، وفي السباق نفسه فإن «الخ» «لاشعري» قد أصبحت في هذا التشكيل شمية بالقلة إذ أنها على أقل القليل ضمت أنماق الفعل غير المحدود وغير المحدود.

لما الحقة الأخرى التي أتاولها هنا فاعلمها أيضا قد عرفت وبهرت منذ ظهور حركة الستينات في قصصة أو في الشعر على السواء، وقبل ذلك في شعر جماعة أبولل والرماسيون - وأشباههم - وأثنى بها الحاقلة بين الحسى والمجرد، بين الجسم والمعنوى بين التجريد والتجسيد.

إن إضفاء الصفات الكونكريتية للشئنة المحددة على معنويات وسجرات أصبح الآن تقنية مأقوفة - بل أوغل فيها بعض «الحداثيين» أيضا مصنوعا متدبرا يصل أحيانا إلى حد الانفعال والتكلف والقصيدة المبطية، ولكن عبد النعم ومضاج بأعلاها في مشيئة، كما يقال، فتع عطوبة وضرورية وملهمة في أكثر الأحيان، لا تحس معها بفرقة من التصنع ولا بتشاز في قبيل النعمة وإن كانت كثيفة متعددة المقامات.

وليك أمثلة - منتزعة مرة أخرى من سبيلها ولكن بقصد التمثيل والإيضاح:

ولله جودتي بسيرك نائمة (ص ١٠).

ويستنا الذين يحتر بالمطبات

وشرة. فخصص (ص ٢٤)

فقدنيتها

بكل هجرة الحنين التي ألكه (ص ٣١)

إنه سرورك الزمن

للك الذي ألبسه (ص ٣٧).

الشر ومعبدة العلم (ص ١١٢) .

ويأيدون التيقن من الطلح المنصور (ص ١١٩)

وللمكلمات فضل فيه معاصره ويسلم وترثاته للتحدث (ص ١٢٠)

نصرني بمسكون من العلم والكلمة والشيكولاته (ص ١٢٥) .

والأمل بعد ذلك كثير، لا تكاد تتحد.

كلمة موجزة عن لغة هذا الشعر - وللمرة الألف كمال هل ثم فصل
مكن بين اللغة والرقية؟ وللمرة الألف أجيب: لا. لا يمكن!

عبد المنعم رمضان - شأنه شأن معظم الشعراء السبعين - يعرف
بحس لغته وثرائه، وهي ليست معرفة مجمبة فقط، بل هي معرفة
التفاعل والفرط.

وفي هذا الكتاب أسد من لغة القرن الكريم، فطر مثلاً صفحات
١٢٩ و ١٣٠،

واتخذني من كلمات الله غطاء، مثله البحر إذا ما نعد
البحر فليسته نعد فليست.

يأيدون التيقن من السمر المنصور - أورد جسيمه فوقه
فرائض من حبه منقوشة.

وفيه أيضاً أسد قبة من نشيد الإنشاد (من لم يفلت من أسر
من غوية نشيد الإنشاد؟) فمراء جميلة تجمع حول أصحابها القوم وسوء
القوم (ص ١١٢) فهي أكثر، إذن، وأكثر، من «جيش بالغة». كان
اسم لنديك لرضاها للعلم (ص ١١٠) هنا التلاصق مع التشديد ولكنه
اختلاف معه أساساً، بخلاف استهجمات أو استهجمات شعراء آخرين،
حاليهم مشهور.

وفي قصيدة «للالية المائت» أجواء من شعر قفاي المصري ومن
شعر نشيد الإنشاد (المتكلم بعوره من ذلك الشعر القديم). وهي أجواء
إذا كان الشاعر قد تنفس هوامها للنشيد فؤده، فيها، قد صنع شعره
الخاص.

وهناك كذلك ظلال بعيدة ولكن مائلة للغة الطوسي والمصريين
الحرب الحظام

لوقفه على الد

لوقفه عليها دهشة العند

لوقفه عليها الكحل

وافتح لها الفضل

لكي يصير غيمة

تطر

حيث انتشر (ص ١٠٨)

على أن أدم ما يميز لغة عبد المنعم رمضان - وفي الآن نفسه وبلا
تفصيل يميز رؤيته وطاقته الفكرية والشعرية - هو ما قد أعنيه بتتابع
الحركة القارئة والسردية في الشعر. والكاتب يفيض بذلك بل يستأجر به،
ليس في قصائد الشعر المطبوعة فحسب وهي ساحة السرد القرائي للقصيدة -
بل في تشايع الشعر كله. ومن هنا تأتي مفصلات السردية المنقوبة،
حروف الشرط والتتابع والوقف والفصل وسجل الحكيكات والتدقيق وفتاح
النص على احتمالات متعددة، وغيرها من خصائص السرد، فعبد المنعم
ومعظمه فضلاً عن أنه شاعر ممتاز حكاه ممتاز. ولذلك فإن شرايت
عبد المنعم رمضان نوعاً شاعرية من بعض قصائده اللوزنية، ليقامها الحر
يكسبها موسيقية أكثر تنوعاً وغنى من موسيقية الأوزان وإن كان الشاعر
يعبده - أو بلهم - في أن يكسر رتبة الوزن الألف بتقنيات التقطيع
والترتيب.

ثم إن لغة عبد المنعم رمضان على منهاج من سمات الشعر السبعيني
قد تخطت أن تعدت نوعاً من القاء اللحمي في شعر السبعينيات إلى
التوالف مع مفردات السبعينيات اللغوية بما في ذلك من إدماج لا أنواع
فيه - على الإطلاق - للمفردات العامة ومفردات البساطة التي نفضت
عنها غريمية البساطة. ومثل تلك المفردات عامة وبعمرية وتكاد
يضيئ بها الحصر - وإن كانت مشغورة في الغالب الأعم ضحراً محكما
بنتج العمل كله، فصحاء ومستولاه سواء. وأسوق هنا سلسلة من محرز
هذه المفردات، أو غيرها - مسلوقة من مسطحاتها، طبعاً، ولكن لمجرد
الاستشهاد: كرمشة، الكيلوت، والكمبازون والسوتان (مفردات القيشية)،
والأوجاز، والأساسيات، جزمته اللامعة، الشيزولوج، القيونكات وهج

صديقة جنرالاته الحربى الأولى والثانية وجنرالاته حروبى
أخرى التى تكشفه عن قديسيه ودراسيه وديكيه ودييه ما
يتفعل من سنة (ص ١٢ و ١٣).

أو:

لما حى كثيرا

الذى عنه غطاء الحلم

ولوسع ما بينه الشدقين

وبلى كل هولاءه

بمصر ينزل من أنية الروح

لكى يتلوه بأهلجلى

أهلى

إد (ص ٢٥).

أو:

السائل المتروى الأصابع الإبط اللسان القضيه

الرعيا الأسرى الرعيا

صاعدا

عن من عن

تصريبا نحن هيد اللطم ومضلل الله والأبن والسروح
القدس (ص ٩٩)

ما يذكرنى بكرة القاضين والساعطين فى أرحميات القرن العشرين،
أوتشيدى عواء Howel الشهيرة لـ «أين حينسبرج» التى حظرتها
سلطات سان فرانسيسكو بحجة أنها «فاخرة وبذعة» لكن قاضيا مستنيرا -
هو كلايوتون هون - قصى بأن: «لهمكن أن توجد أية حرية للتعبير أو
للصحافة إذا كان كل امرئ مجبرا على أن يلجأ إلى الكلمات المخفضة
الباحثة التى لا طعم لها؟ innocuous vapid euphemisms. إن
الكاتب يبنى أن يكون حقيقيا فى تناول موضوعه، وأن يتاح له أن يعبر
عن أفكاره وآرائه بكلماته هو».

الروبير، السيمافور، أيم، الاسكتشات، الفلزين، الجرافتون، وهكذا
وهكذا، «لأن مفارقة كبرى هى للمصم (ص ١٣٩). ولأن هناك هما
باللغة - كما هو بلهفى وضروى فى كل فن قولى (نحن نعمل أن نرى
ذلك أحيانا):

كانت كل طيور اللغة

تنام على أعضاء الناس (ص ٢٧).

«هناك قلائل لم أشرح إليهما، منها مثلا: «تأشيد حرفية» فلا دلائل
حقا للوصف «حرفية»، هى كلمة شائعة مسحوة، تشبه «هائلة»،
وعادى، «وامنى» إلى آخره.

فى هذا الكتاب تصادف فى فرائد، منها «الاسكتشية» (ص ٨٩) التى
أجدها جميع كتلى ما أراه فيما كبرى عند الشاعر، ذكاء الرصد وسريان
عاطفة مضجرة، دراس السرد الشعرى ووضوح موقف فكري معين،
وموسيقى غير مقصدة.

ومنها «أنت الوشم الباقى» التى تلخص وتقطر موقف الشاعر أو رأيته
أو حسه بإزاء مشكلة تضمه وتغنيه: مشكلة المرأة والرجل والشيقية
وميتافيزيقا الجسد.

ومنها «بورته لأوديس» هى على الأرجح ترنية للأب أوديسى.

سوف أخلص من ذلك إلى محاولة أستشف فيها بعض سمات هذا
الكتاب، وأخلص تأيلا لبعض شعره.

الخصيصة الأولى لهذا الكتاب أنه نص واحد أو يسمى لأن يكون
موحدا، وليس مجرد لم شذات من أشعار. ومن أول الكتاب إلى آخره ثم
تيمات (أو محاور) رئيسية تظلم النص كله وتسمى فيه، كما سوف نرى
بعد قليل.

والسمة الثانية الواضحة أن هذا النص قد تزع حرة الطائر عن الحاشم
والغارم والعشقيات وأفعال الحب، وهذه أيضا تسمى فى النص كله ما
يكاد يصى الحصر:

يصلح لى يلتصق بأعضائه الإبطين. وأعضائه صالحة
أخرى، دم لا يتزل من أعضائه الفرج (ص ٧) كيفه بكين
لعله غير لعله المضر (ص ١٠) غسور أيضا سئل

أما في هذا الديوان فنوف نجد على الترتيب:

ريح صهته الريح (ص ٧).

وأما رجلي

كنته صمغته من عصمة أضلاع

ثم اساقط عنها المزع

دراحة الريح (ص ٢٦).

كان الفرج ينلم وصيداً إنه أدركه النوم وصيداً

أو يتنطق بالاهلام إذا ما منه (ص ٢٥).

والوقت ليس سيالاً يشبه الماء

هو أنيرة هارة صهته الريح (ص ٤١)

هذا الجسد الفاضل-

بجته من راحة نصبت لفرع الماض

صهته الريح

وصهته زهور المانة (ص ١١٦).

إنما آلة الجرب. أعضينا صهته الريح (ص ١٢٥).

فلعل هذه المفردات عند هي خصوصية حميمة مطوية على نفسها، حارزها غفيرة غير مجهود بها وإقترافها على سرها هو ما يشير إليه النص كله دون أن يسفر عنه، مهما قطعت صراحته - أو بذاته بالمص التقلیدی - شوطاً لا بأس به.

الريح والماء والرحم إلى آخره هي مواقع الغفاه والحميمة في هذا الشعر، أي أن لهذا الشعر جانباً سرّاً لا يفصح عنه بل يوسى إليها.

أما الماء فهل هو الشفرة الفردية فقط: شفرة الولادة والشبقية أو قل الماء المنون بها الكتاب، أمضى أن الشعر مازال جيناً، لم يتخلق في ازدهار اكتماله بعد؟ أم تعنى قبل الفتح في شبقية أثنى وأندح؟

على دعم الشواهد التالية هذا المنحى من التلويح،

على أعزى رغبة الحلويس جانبها

الماء - سرّة واحدة - يصير كالأنفاس (ص ١٠٩).

وأنا وهدي الذي أشبه على ظلي، أقصد الماء، من غلبانه

صهته إذا قبله نحوي، لم يكن ماء، ولم يبق على أعضاده غير البلى (ص ١٢٢).

ويختص قمع قلبها صبوراً، (ص ١٢٦).

أم أن للماء تأنيلاً آخر هو في ظني الأقرب والأوثق، الماء هنا هو بم السؤال الكوني، أو بحر الخبرة الميتافيزيقية المتعلمة. هذه لم يلق الشاعر بنفسه في خصمها، بعد، تماماً.

وأعبراً ظلي «الغار» هو كل ما شاب الوضوح والفاء - ذلك تأنيلاً سهل وقريب وأمله صحيح أيضاً. فالغبار لا يأتي إلا عندما نديم أو تشاب الروح، أو نقارة الوقت،

أشجار الجسد

بشير بطور ضمح عسما

بصحة غبار الرقعة (ص ٢٩)

وكيفه لكته العشرات من الأمدار تصير غباراً مكشوراً (ص ١٠).

ربما كانت نوسه الضميمة غبار البقطة (ص ٣٢).

لم يبق لديه.

صوتك أن ينظر عبر غبار الروح (ص ١١٥).

ومن ثم فإن دلالة الغبار عامة، تصوّرها دلالة على الشك والاسترابة والسالة والضموض، وهي كلها دعائم أساسية لهذا الشعر، في تقديرى.

أستخلص إذن التيمات الرئيسية في هذا الكتاب:

أولاً - الشطح الشبقى والنشوة (التي تكاد تكون صوفية من فرط حدتها) بالحسية والمضوية. هذا نص مسكون بالانجذاب إلى الأنوثة من أوله إلى آخره، حرفياً.

دكتور عامر بورس.

لن كرسى من شنته

كبده اظنله قادمة من ديه

كبده اسمى هياتنه البريه

انتبه اسرة (ص ٢٠).

فهذه هي الأتونة في المطلق، أو هي مطلق المرأة في كل تجلي من تجليات
لا نهاية لها.

وسنستعمله بالتأكيد، أن المرأة هي الكائن الأشد لشمول
طرفه الحسنة المشترية وانها تحتوى الرجل. سره فيه
بطيما. وسره فيه فرجيا، وسرته في الخيال. (ص ٢٨)

فما دلالة هذه المرأة - المؤكدة - هل هي نفى للذكورة، وعودة إلى
سيادة الأمومية (الماثريكية) الكاملة؟ إنه يستطرد هنا، إذ يسأل عن المرأة:

ونصع حينئذ سره

لوروكسرها

نسقط لوفه شطايها

وبصير شطايها (ص ٢٩).

وكأنما لا اكتمال للرجل ولا يمكن أن يمكن أن ينجو من التشطي -
والدمار - إلا باكتمال المرأة. بل إن المرأة ليست فقط هي شمول الكون
كاملًا بل هي أشمل وأكثر:

ثم تبوح بهس

لن العالم أضيق من أعضاء

ولكننا في غمار هذا الشطح الشيقى الذى يكاد أن يكون كرويا، لا نسى
أن:

صحر الدم هر صحر الحيريات (ص ١٨)

النساء، الحبيبات

يعرفن أس أقل شعركه كى يتمكته

انى أقل جسمته كيفه يتمكته

انى سماج هدى الشطاي

انى سماج هدى الشطاي

والحميا

بسرارل سارل من تقوسه

تلته التى تتورع فى العم

ترسمه فى منشور البطري تخرج عند الشفاء الصرمين
(ص ٧٠ و ٧١).

فأقدام المرأة لم تخلق للمشي... وإنما لرفع السماء كأعمدة (وهي
هنا صورة معكوسة للإلهة القديمة توت - إلهة السماء التى يرفعها جب
إله الأرض وشو إله الأجواء).

وتحقق المرأة جسر سوسن بالصرف والحوار، بصيرة،
ونترته لوفه قلبينا حتى نستطيع قتال الفراشات حد
الاستماعة. والدعوى إلى قيمان سكتها العظيم، وصوته
المرأة هو المصباح الوحيد. الفاضل والمبحوح الذى يدل
على الطريق عبر هذا الظلام، أسا الشديان فأهولتلى
تعلق فى طرفيها الكون كله وإذا تبدل أصبح الكون
هرة (ص ١٠١).

ولعل ذلك هو سر التخطوطات الخمسة عشرة للمرأة ذات التدوين
التي يرسمها الشاعر بالخط والرسم لا بالكلمات، «مها» المخطوطة خمس
عشرة مرة.

ثانيا - مقالة للباحثين في غير احتراق فيا فيها اختراقا حقيقيا.

وهو ما تبدى لنا بوضوح فيما أسلفت من القول وما أوردت من
استشهادات، ويكفي هنا أن أورد نص قصيدة «زعم» كاملة:

من قال الله أنى من صلغة نافذتى

من قال الله أطلق على

وأعطى جسمه الاسترخا،

وأعطى الناس الفصح

الخاصة

ودرج الأهلالم

وأوشلته أن يعطيهم شيئا آخر

غير الم

وغير الملو

س قال بأن الله فضل بالبركات

على الناس

وبالخير على قلبه

فاستحق إلى نصيبه

وحارته باربعين الشرة (ص ١١٩)

فهو هنا يناوش الأسئلة الميتافيزيقية، دون أن يتدخل إلى أغوارها حقا، بل هو ما يتساءل - فقط - ويكتفى من قبض الله بشرة باربعين، في الوقت الذي رأينا فيه أن الكون كله أصغر من المرأة، وأن المرأة هي المطلق الحق ثالثا - تمجيد الحرية الفردية، وإسقاط التوحيد الجمعي؛

وكيف تكون ساء

جمع اسرائل تعشقت (ص ١٢٣).

أو:

الواحدة تتبع ساعة طرد يسوع فيها الراعد

كيف أدرك تجترى،

على ما يجعل كل امرأة

ليسته تشبه كل امرأة (ص ٢٥).

رابعا - إدامة القمع السلطوي والبوليسي. يكفي في ذلك أن نقرأ قصائد «متولى الحبسة» و «كبير الباروان» و «الوالدة الناشئة». هذا نص مسكون أيضا بالانجذاب إلى مساواة - بل مساوقة - الأوصاع

المكرمة سواء كانت أوصاعا مجتمعة، أو أوصاعا تدرج في نظام للقيم

جديان يسألانه: وعلى رأيتك اسراة يردية. فنام تحتك إلى رجل. وشعر الرهوى والعطلة والسيمان. تفشر النوم على هاربة. أصاسته العسدة واللسور والمناريسيه (ص ٩)

والشرطي الحار على القبة والسوط. لا ينظر حتى يفتح جفنيه. ينظر إلى الأرض لأنه يصلح على إحصاعها. كذا الشاعر الحار على نفسه. ينظر إلى الأرض يسر يسر يسر في تحريرها من الحصر. (ص ١٥).

خامسا - في النص كذلك إدامة للذاكرة، وإقحام الأعراب لحياتنا الحاضرة.

والمره فمائل تنفرة نسبة الحل في انتخاب السماء. (ص ١٥).

أو

مصر البدو جماعة تحصد الروح (ص ١٦).

أو

هيبنة كلها

النس أهرست أن أسره دعة

موزة على الأعراف (ص ٥٨).

ومن الاسكندرية

هيه أناها البدو طاليبا

توحته

وأصبحت مدينة متصحاة (ص ٩٧)

سادسا - في النص تناوئة متصلة الأوصال للرموز الثقافية العالية (على عرار ممارسة الميتافيزيقا) وهي رموز تظهر من الصفحة الأولى تقريبا (الصفحة الثانية تخديدا!) من ماوكس إلى نيتشه إلى

أعسست أسبا نحاسيم
وندم على نظري

هـم التي دانه مرة بعدة

عالمسيم

وأهملتن بطسيا (ص ٥٦).

وأخيرا قلعل «السما الواطقة» - وهو العنوان الفرعي للنص - له
دلالة ليست ذاتية، إن السماء (أي الميثافيزيقا) واطقة، أدلت لأنها قريبة
تضبط عليه بقل مطلوب ومحجوب؟ أم لأنها أصبحت منخفضة - غير
سامية - أي أرضية، يومية، قريبة من التراب؟
وعلى السماء، نجمة تبطل كى تصوير امرأة سيرد فيها
(ص ٩)

ألم أن كلا التأويلين قائم، فى النص كله، لا فى العنوان فحسب؟
فى تقديرى أن عهالمعهم رمضان سوف يصل إلى ذروة أخرى فى
شعره فقط عندما يعرف كيف يرمى نفسه - تحت هذه السماء الواطقة -
من على الجافة، كيف يخترق درع الميثافيزيقا وياقى أو يراهن بنفسه فى
عضمها، كيف يخترق فرعها التى لا يرد - حتى الآن - أن يسدد اليه
شعره تسديدا محكما وثاقدا حقا، فضلا عما يتسم به، منذ الآن، من قوة
وجاهل.

ولعله هو الذى حدث ذلك جدسا حقيقيا، فى قصيدته الهامة
«القيار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض».

هذه هى القشرة التى يصرها إلى حدود شمس،
عالمض.

داروين وقرنوسكى وفرويد وجميس جويس (مرورا بأحمد
طه) وتلقى فى «شيد السلالة» ترى دون هودة، وتعل علينا
من طوبا الشعر طول الوقت.

سأها - ولعل اللوع بالحياة - فى حركة متراوحة مع مسائلة الدم - من
سمات الرقة - أو المواقف - الشعرية والفكرية الأساسية فى
النص.

أما تقنية الشاعر وعقيدته فى الكتابة فهو الذى يهص لنا عنها، أو
لهله يصر إلينا بها:

انه يهمل فى مجال الأصرات، يضع الحروف لتستوى
على السدائر. وإذا برز ذيل الحروف لم يقصه، ربما أسأله
أو دفعه عسما شأ، أن يرى قد يتر إذا لعمته إلى أروعة
عمرق. يذكر أسلافه الذين هاولوا ويركلم الأنهم جينا،

وعده الحروف الهاتحة، والحروف المابقة. يبطيا.
ربما تصبح دانه محددين، وأن لم تطاوعه استطع على
جبه الأيسر ربما يستطيع أن يبط قلعه ويدع الحروف
تصرح فيه (ص ٦٥)

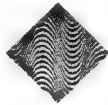
ومن مفتاح للنص يومى، إلى عقبة الخيام - مصاعة برؤية رمضان
واهمل ساترته زفودى، وصرى دورق غمر يكره أن
اهن، مصرى أوقية لحم رعبفارى وموسسة واحدة (ص ٥)
إلى موقف الميلاد والموت خلسة:

بعدا يظفروها

ونفسلوها

وأسرلوها

ورسروا فزوقها



امراة

ايا امرأة مبدعه

تسافر فوق اعتدال البحار

ولا تملك الاشرعه

فتحمل زرقتها في الصيون

وتخفي بشرانها الزويمه

ايا امرأة مبدعه

في القطار الذي سار من حلب

بين هذي الجبال الكنيه حتى الشمال

التقيت بها

بسمة في الفم الشبقى الشفاه
والفاطها الدافئات
تدفقن نيراً من القبلانِ
ترفدها الضحكة الممتعة
فيسرى بك الخدر المتمحور عمق العينين
وتعرفن سر الجنون
تطيع أماسيسها الطيِّمة
فيحملك المرح
يفرقك المرح
يقتلك المرح
ننكسرا فوق هذى الصخور
الحريرة... الحديدية... المنفرة

ضر الجبالُ
ضر الرمال... وهذا الجمالُ
المفرّد في العينِ

بين السؤال الجواب
فتدخل من كل باب
ولا تستطيع الخروج
فيتركه إهجاناً موضع
وفى الفجر تصحر
فتلمحها بجوارك
غريباً تمدد محتدم الإيضاض
لذا ذاته أن يرى مصرعه
وفى الركن كأس
تبقت بها ضحكتان
وقطعة ليل
وشبهة همرتها المشيعة
ايا امرأة يبدعه
انضجتها جبال الأناضول
تموء كما القطط الجائعة
وتغرس فى ذلك

الشمسَ قبلَ الطلوعِ

وسرباً من الوردِ

والأغنياتِ

وعطر النجومِ

وبهجتها المترعة

فتسرح فيك الجبالُ

وتسرح بين الجبالِ

وتعلو وتبسط منحدراتِ

ومنزلقاتِ.. وأودية أو تلالِ

وغلف التلالِ

عواء انفعالِ:

هَزَالِ

هزال....

العين تسمع والأذن ترى



في العشرينيات من هذا القرن، عندما كنت أنا وبعض الزملاء نلهث للحاق بقافلة الحضارة، التحقنا بأول مدرسة للفنون الجميلة، استجابة لقلوبنا المتعطشة إلى قطرة من الفيث المنهمر على العالم المتحضر، الذي كنا نسمع عنه ولا نراه...

وحدث أن منحتني إدارة المدرسة جائزة تفوق عبارة عن كتاب باللغة الفرنسية عن الفنان الفرنسي الكبير «أنجر» وقرحت بهذا الكتاب القيم فرحة تفوق كل وصف، إذ كنت أرى بين صفحاته ماذا تعنيه كلمة لوحة، وماذا تتضمنه هذه التسمية من سحر لا يقاوم.

كان الكتاب مطبوعاً باللون الأسود، إذ أن الطباعة الملونة لم تكن معروفة في ذلك الحين، ومع ذلك سمحت لخيالي أن يتصور هذه اللوحات بألوانها الطبيعية وأنا أعلم علم اليقين بعد ذلك عن الواقع....

وهكذا انفتحت مواهبنا كالزهور البرية، مكتفية ببضع قطرات تقاوم بها جفاف الحرمان... وكان جيلنا سعيداً بذلك، فقد كنا مثل الأطفال، الحديشي الولادة الذين حرموا من لبن أمهاتهم واكتفوا بما يقدم لهم من البان مطبوع أو غذاء صناعي يواجهون به الحياة، عملاً بالمثل القاتل من لم يصب لحماً فليصب مرقاً...



قفزت إلى ذاكرتي تلك الأيام العجاف وأنا اتصفح المجلد الضخم الذي تفضل مؤلفه الدكتور «ثروت عكاشة» بإهدائه لي كما عودني دائماً. كان هذا المجلد أحد الحلقات المكملة «لسلسلة العين تسمع

والآن ترى، ولا يمكنني أن أصف عنف «الشبهة» التي دأمتني وأنا أتصفح هدية العام الجديد... شبهة انبهار - أسلمتني إلى ما يشبه الذهول. فقد كان الإيقاع الهادئ الذي يصاحب السلسلة وهي تنمو هادئاً حلقة بعد أخرى، من نوع «الكريشندو» الذي يتدرج في عنفوانه وهو يقترب من ذروته... ولكنه في هذا المؤلف يمثل نقرة هادئة تبدو من هولها كأنها نبرة الختام التي يختم بها المؤلف سمفونيته.

إنها إحدى سمات العالم الكبير «ثروت عكاشة» فارس المفاجآت الذي يعدو بلا توقف، ويهرول دون إبطاء، وراء الكمال الذي يُسبّله على جميع إنجازاته التي هي في رأي الجميع نتاج مؤسسة ضخمة وليست من عمل فرد واحد... فقد قرر الرجل العظيم عندما ترك وراءه وزارة الثقافة أن يكون بمفرده وزارة «الرجل الواحد» بكل ما يتبع ذلك من أعباء ومستويات لا حد لها.. وأن يمسك قيثارته بكلتا يديه يعزف عليها منفرداً تارة، وتارة أخرى يُمسك بعضها القيادة يدير بها المقاطع اللحنية بين العازفين ببراعة منقطعة النظير.



إن هذا المشروع الموسوعي الذي بدأه المايسترو الكبير في ظروف نعلم مدى قصورها عن تحقيق مثل هذا الحلم الثقافي العملاق قد يصيب بالإحباط أي مغامر يفكر في أن يلقي بنفسه في دوامته، وذلك لبعد واقعنا عن مصادر المعرفة الوثائقية، مكتبة كانت أو متحفية، وخلوّ الساحة من الناشر الفدائي الذي يتحمل مصاعبه، وقلة الإمكانيات المادية والتقنية التي تنجز مثل هذا المشروع الضخم في مستواه الرفيع....

ولكن الإرادة تصنع المعجزات، وصدرت الموسوعة رغم كل ذلك لترصّع المكتبة العربية بأرفع الأوسمة في فن الكتاب شكلاً ومضموناً.



إن معرفتي الوثيقة للمبدع الكبير «ثروت عكاشة» تجعلني أشفق عليه أحياناً من مغامراته التي يُصر على أن يشرى بها واقعنا الثقافي، وذلك بما تتسم به شخصيته من مثاليات يندر أن تجتمع في شخص واحد... من أمانة علمية تبلغ درجة الوسواس، وانضباط عسكري بالغ الصرامة، وتحليل معلى بالغ الدقة، وإرادة فولاذية تتحدى جميع الصعاب، وحب غامر يجعل الأسلوب الأدبي ضرياً من ضروب الغزل....

ففي محاولة منه لصلق اللغة والارتقاء بالكلمة العربية إلى أعلى مدارجها نراه يبتدع أو يستخدّم بعض المصطلحات غير المتداولة، فيستعمل كلمة «محرّف» بدلا من كلمة «مشغل».. وكلمة «طبيعة قمر» بدلا من «طبيعة مقمرة» وكلمة «خطوط متوازية» بدلا من «خطوط متتالية» وكلمة «مراقش» بدلا من كلمة «فرشاة» ...

كما أنه يستعير اللغة القرآنية في وصف المواقف المأسوية ليعبر عن هولها فيقول وهو يصف إحدى لوحات «ميكلانجلو» التي يصور فيها يوم الحساب «يَصْلَى ناراً حامية، يَسْمَع لها شهيق وهى تفور، بلا حميم يشفع له، وليس له طعام إلا من ضريع ومن غسلين»...



إن المؤلف يختار بدقة نجوم صناع الحضارة الذين أضاعوا أسماء الإنسانية باسمى القيم وأرفع المثل، مبجلين بالصل والتهذيب طبيعة الإنسان المتدنية عن طريق إبداعاتهم ورفعها إلى آفاق الكمال الإنسانى درجات.. وهكذا تتجاوز صفحات الكتاب لتؤلف فى مجموعها سماء ممتدة تتألق فى رحابها هذه الأسماء الخالدة:

مزا تشيو .. فرا انجيليكو .. أو تشللو .. فيليپيى .. جونزولى .. جرتلاديو .. ليوناردو .. بوتشيللى .. ميكلانجلو .. بييرللا فرانشيسكا .. ورافاييلو .. وغيرهم...

ويؤكد المؤلف جانباً هاماً من شمولية المعرفة لدى فنانى تلك المرحلة التى كانت عصر نهضة شاملة فى جميع روافد الحياة، فبين لنا أن فنانى ذلك الزمان لم يكونوا دعاة جمال مظهرى فحسب، وإنما كان لهم دور بارز فى العلوم والرياضيات والفلسفة، مؤكدين بذلك أن وحدة المعرفة هى الأسلوب الأمثل للتكامل الإنسانى الذى يثرى المحصلة المعرفية ويوسع دائرتها.. ويضرب بذلك مثلاً بأحد نجوم عصر النهضة، وهو الفنان الشامل «ليوناردو دافنشى» الذى كان يجمع بين الفن والعلم والدين والفلسفة فى محاولة لبعض فكرة استقلالية العلم التى فجرتها العصور الوسطى.. ولقد امتلات مذكرات هذا الفنان والمفكر العبقري بدراسات غاية فى الأهمية فى علم التشريح، والجبرولجيا، وعلم المنظور.. ولعل من أهم دراساته تلك الرسوم التخطيطية التى توخّص وظائف جناح الطائر التى تمكنه من التحليق فى الفضاء.. ولاشك أن هذه الرسوم هى التى مهدت لاختراع الطائرة التى أصبحت وسيلة شائعة للتنقل بين أطراف الأرض فى العصر الحديث.

ويُفرد المؤلف مساحة كبيرة من الكتابة لتحليل لوحة «الموناليزا» التى أصبحت أشهر لوحة شخصية فى التاريخ.. ويكشف عن القيم الفنية والتشكيلية التى انصرف عنها بعض النقاد وعامة الناس، وأوغلو فى وصف ملامحها الناعمة، وابتسامتها الساحرة، ونظراتها الحائلة، وغير ذلك من هامشيات، ولكن المؤلف يكشف عن مزايا تشكيلية وتقنية أخرى يضيفها إلى المفاهيم الدارجة فيتضاعف استمتاع المتذوق بهذه اللوحة الأسطورية النادرة.



ويبلغ الكتاب ذروته في الجزء الذي يضم سيرة وأعمال عبقري العباقرة «ميكلائجلو» الذي لم يجد الزمان بمثلهم مصورا ولا نحاتا ولا شاعرا... فقد كان يذهب إلى جبال «كارارا» ويشاهد الكتل، الرخامية وهي ترتفع شامخة كأنها تناطح السحاب... ويغوص في أعماقها ويمررها مما تراكم فوقها وحولها من طبقات الرخام، فيرى بداخلها تماثيل كاملة تختبئ وراء القشرة، وما عليه إلا أن يعريها من هذه القشور السطحية حتى تخرج إلى الوجود. آيات الوجود تنضم إلى نظائرها في منظومة النحتية الفريدة...

لقد أجمع المؤرخون والنقاد على أن هذا الفنان هو الوريث الشرعي لكلاسيكيات الإغريق والرومان، وأنه تفوق عليهم بتلك الحيوية الحركية والشموخ البطولي اللذين كان ييشهما في تماثيله، وكان يدرك ذلك بفطرته، حتى أنه عندما وضع اللمسات الأخيرة في تمثال «موسى» القابع في كنيسة القديس بطرس في «فينكولي»، قال له بلهجة واثقة امرأة «ماذا لا تنهض وتتحرك يا موسى؟» كان الإنسان لدى «ميكلائجلو» تحفة الخالق الذي نفخ فيه من روحه، لهذا جعله محور إبداعاته وبؤرة الصدارة التي تتبلق منها تماثيله ولوحاته بلا استثناء، وكان من فرط ولعه بالإنسان العاري يبالغ في التفتي بمفاتن جسده، ويفرط في إظهار قوته البدنية عن طريق عضلاته الناتئة فيبدو كأنه أحد أبطال الإغريق، أو إله من الهة الأولمب... وأحيانا تنعكس مظاهر القوة البدنية على نساته العاريات أيضا فيبدو كأنه أنصاف رجال... ولم يكن الاسترجال يزعجه لأن مثاليته ترفض الضعف والرخاوة حتى في المرأة أرق المخلوقات جميعا.!!!

استطاع «ميكلائجلو» أن يترفع فوق عرش الفن كالحسن نحات ومصور في جميع العصور، تشهد بذلك المساحات العملاقة التي تزين سقف وحوائط مصلى «سستينا» فقد كان يتحدى بها نفسه وأقرانه، ويسابق الزمن، ويعمل المستحيل لإنجاز هذا المشروع الغير مسبوق، مستلقيا على ظهره ليل نهار... تتساقط الأصباغ على وجهه وعينيه حتى تكاد تفقده بصره، دون أن يثنيه ذلك عن إتمام هذا المشروع التاريخي الفريد الذي استغرق أربع سنوات من عمره تساوى أربعة قرون من عمر الزمن...

ولا يتجاهل «ميكلائجلو» النظريات الفلسفية اليونانية التي كانت سائدة في زمانه، فيستعير النظرية الهندسية الأفلاطونية، التي تقول أن الدائرة والمربع والمثلث هي الركائز الكونية الأساسية التي تعمل فوق أضلاعها هذا الكون البديع... وكان يطبق هذه النظرية على تكويناته التي تغطي سقف المصلى في تناسق وتنغام رائع، فيبدو هذا النسق الهندسي في أروع وأجلى صوره التي تصيب من يراه بالنشوة والراحة.

ولكى يبرز المؤلف جمال وروعة هذه اللوحات فقد افرد لها صفحات بانورامية ملونة، عبارة عن مطويات تقترب من المتر طولاً لكي تمكن عين الراي من أن تضم هذه المنظومة كاملة في مواقعها من السقف الهائل... وهذا سبق لم يحدث في أي مطبوع فني عربي قبل ذلك... ثم يفرد صفحات أخرى كاملة يركز فيها على تفاصيل اللوحات التي تؤكد أنه ليس في الإمكان أبدع مما حققه هذا الفنان عندما يترجم الخيال الذهني إلى واقع مرئي يفوق ما يشاهد في الطبيعة جمالا وجلالا حتى يمكن القول بأن هذا الإنجاز عمل ملهم من وحى السماء، وليس عملاً من صنع البشر...

هذا ويشير المؤلف إلى أعظم وأخطر حدث تكنولوجي في أواخر هذا القرن، وهو قرار المسؤولين الإيطاليين أن يتولى كبار المتخصصين ترميم هذا العمل الملحمي الكبير.. ورغم حساسية هذا العمل الخطير فقد أعادت الخبرة إلى هذه الرائعة بهامها ورونقها. وقد استغرق هذا العمل سنوات طويلة تجدد شباب السقف والجدران، وزالت عنها تجاعيد الستين وبصمات الزمن!!!

ما فرطنا في الكتاب من شيء

هكذا يصف الحق سبحانه وتعالى قرآنه الكريم باعتباره كتاباً جامعاً شاملاً يجمع بين دفتيه أسرار الكون ماضيه وحاضره ومستقبله...

ولا نجد في استعارة هذا الجزء من الآية الكريمة أى حرج عند وصف مآثر هذا الكتاب الموسوعي الذي نتحدث عنه، والذي صاغه مؤلفه بعرقه ودمه بحكمة بالغة دون إفراط ولا تفريط.

إنه رحلة مثيرة وممتعة في بحور المعرفة، ترسو فيها العين والعقل في جزر تتجاوز كائنها جنان وأرفة فيها مالا رأت عين ولا سمعت أذن، حيث يتناسج المظهر والجرهر لتحقيق هذا العمل الشمولي الذي يفدى العقل والنفس معا..

ولعل أهم ما يميز هذا المؤلف كمرجع تاريخي وفني بالدرجة الأولى هو الاهتمام بإخراج اللوحات الداخلية التي تبدو من شدة نقتها كأنها جولات داخل أماكن حقيقية وليست جولات وهمية بين خفقات كتاب مطبوع.

هناك ملحوظة هامة يجب أن نختم بها هذه النبذة، وهي أنه لولا تضامير بعض المثقفين القادرين في الشرق العربي، ولولا تكاتف بعض البنوك والمؤسسات التي تؤمن أن الرخاء المادي لا ينفصل عن الرخاء الثقافي، لما برزت هذه التحفة التي تمثل وساماً على صدورهم جميعاً...

حقيقة أخرى أقولها بصديق، وهي أن الوعي المعرفي المتكامل، هو الأوهيد الذي يجعل العين تسمع، ويجهل الآن ترى متجاوزين بذلك وظائفهما الخلقية... وهذا هو ما يستطيع أن يحقق أمثال هذا الإنجاز العظيم، وهذه دعوة لمن يرى ويسمع..

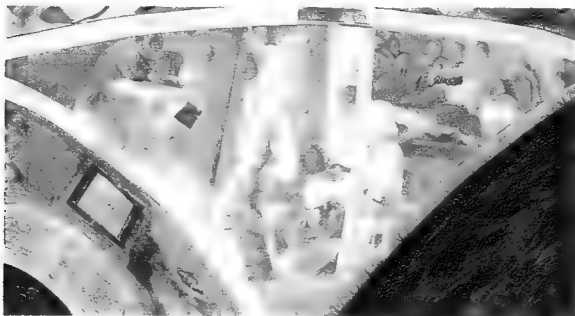


ثروت عكاشة • حسين بیکار

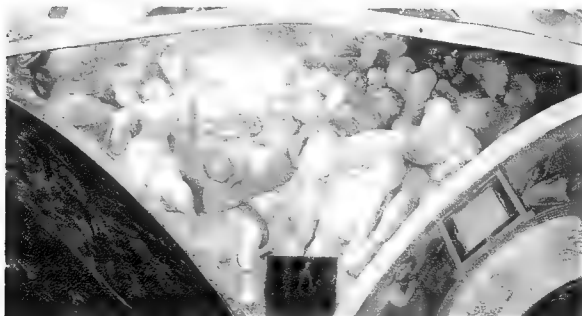
أَكْبَيْنَ تَسْمَعُ وَالْأَذْنَ تَرَى



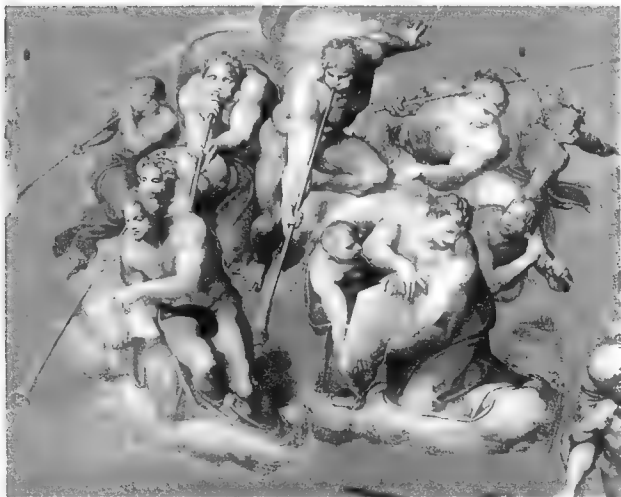
بوتشيلي الربيع



مقرنصة: قصة غزل همار



مقرنصة: قصة الحية القنصاسية



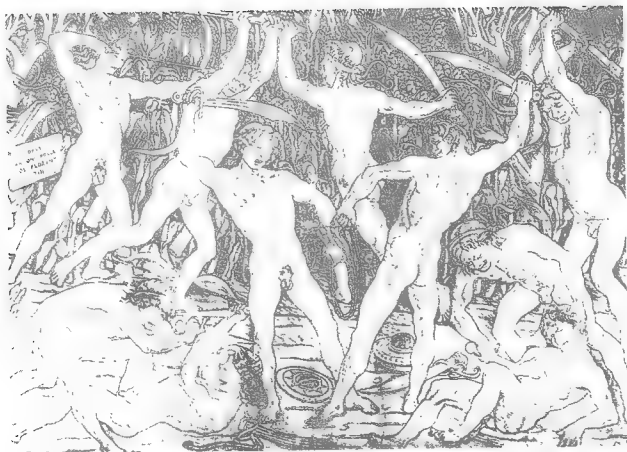
ميكلانجلو يوم الحساب تفصيل الملائكة ينفعون في الصور يوم العاشية. حاملين كتاب الحساب وكثبات السيئات لحساب المشر



العرافة الليبية



رافائيل: انجلو دوتی، فلورنسا.



بولايولو معركة العراة متحف أو فنتزي



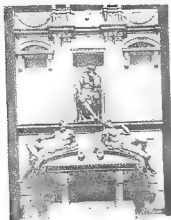
رافائيل حاليلا



ميونخ دافولي. زخارف قبوة مذبح الرسل المقدسي قمر الفاتيكان - ملاك يفرح الطفل



ميلونزو دالفرولي، زخارف قبوة مذهب الرسل المقدسين قصر الفاتيكان - ملاك يعزف على العود



میکلائجلو. مصلی مدینشی
شریع لورنزو. ۱۵۲۰. ۱۵۲۴ فلورنسا



میکلائجلو. شریع لورنزو. القروب



برونيلسكي: فداء إسحاق (إبراهيم يقدم ابنه إسحاق ذبيحة) المتحف القرمي، بطريرسنا:



تشرق الشمس فيشهر سيفه، يتنصت إلى التنفس الخامد للدجاج الهاجع ويخوض في جداول الروث والبول المتخمر، يعمل تقتيلا في كل من يصانفه في حديقة فيلته من حيوانات وطيور مستأنسة، يبدأ أن وهج الصحراء يمتد في عروقه والآبار الجافة تتشقق في أخاديد قلبه، أضحي جسده كإناء ملى بالدم ينهض من حين إلى حين ليتفقد رموس الدجاج المعروضة على الحبال ثم يعود فيستلقي في حديقته متثائبا، متحطيا، ثقيلا، أعمش العينين، طيب المزاج، أشبه بكلب مشعر، هوم من كلاب الرعاة.

يتميز السياف ببناء جسدي قوي، ووقار وشارب كثيف أسود يتألف في هارمونية مع لون سواد بشرته، وقد أضفت عليه هذه الوظيفة في أوقات تشبعه برؤية الدماء طابع الهدوء مع الناس جميعا، وأبائته الذين بلا عدد خصيصا، حيث كان حريصا على صداقتهم، ولم يضبط نفسه متلبسا بضرب أحدهم يوماً ما، يبدو مبتسما على الدوام، ابتسامة الناس الذين صفت أمزجتهم، وامتلات معداتهم بطيب الطعام.

كان تاريخ خدماته الجليلة التي قدمها للمستولين جواز مروره إلى حياة رغبة مطمئن وغير قلق على مستقبل أيامه وعلى أولاده، يجد في عمله كفاص لذة وزهدا، ومهما يكن من أمر فقد كان خبيرا، سريعا إلى أقصى حدود الخبرة والسرعة، إلا أنه على مدى الأيام تعرض لحالات قلق شديد خاصة في الأيام التي لا يرى فيها الدماء، فاستعان بمزارع طيوره الخاصة في حديقة فيلته وحيواناته.

وكان يبدو أحياناً خائفاً ووجلاً، غير مستقر، ولم تنتبه هذه الحالة قبل ذلك، فهو على مدى عمر وظيفته المديد كان واثقاً وقوياً، لذا ألزمه ضابطان شاهران مسدسيهما أثناء تنفيذ مهمته، يخاف أن يصيب المحكوم عليه بجروح أثناء التنفيذ لا يريد تعذيبه، وهم يتوقعون هياجه كسابق زملائه.

في صباح يوم القتل يطالب عائلته بالدعاء له، والتوفيق في مهمته، أكد عليهم ذلك مراراً خاصة في المهمات التي يقوم فيها بإعدام أحد أصدقائه أو أحد أقاربه، وعندما يطالبونه بالشفقة والرحمة كان يقول هذه المسائل تركتها للقاضي.

في صباح يوم قص رقبة على ابن التاسعة عشرة عاودته المخاوف القديمة نفسها ، وعادت تستيقظ بداخله، حاول عبثاً أن يحرر عقله منها، لكن كان قلبه مليئاً بالأشباح، رغم أنه يحاول التصبر بإبراقة مزيد من دماء القتلى والدجاج، يحتاجه أعلامه العنمية والمؤذية فيكبح جماح عنقه، ويقمعها ويهجع، يكثر من صلواته لدره الرزايا، والانهيارات وقتل الخوف وأنواع المصائب الأخرى، يجلس بعد أن حاول النوم بلا جدوى، يحس بالحرارة والشهوة تسريان في عروقه، بدا له البيت كله يهتز ويرتعش، أيل للسقوط بطوابقه المختلفة على أولاده ونسائه، وعلى غناه الأسطوري الذي يجنيه كهدايا على خدماته، منزل مليء بالأوهام الضبابية ومن أحزان توارت خلف جدران متأكلة، في بيت لم تعد له أبواب أو نوافذ، وإنما تحولت كل الفتحات فيه إلى فجوات مستباحة، تتسلل منه الروائح الدافئة عبر شقوقه، ولقد قام بمحاولات عديدة لتغيير لون دهانه الخارجي، وترميم بعض شقوقه إلى أن يتم الانتهاء من تنفيذ فيلته الجديدة.

يتذكر بيت أسرته كمزيج من الاحواش المتداخلة من مدرسة ومنزل، وكل هؤلاء الناس الذين يصرخ بعضهم دائماً، وكلمات من الغسيل المعلقة على الحبال، أو المنشورة فوق الصجارة البيضاء، والرائحة الحمضية لهذه الحجارة، تتداخل مع رائحة المرحاض، وركن التبول المعزول، وأكوام من الأطباق الخزفية والنحاسية فوق ترابيزة الغسيل في منتصف الحوش، والأطفال يجرون هنا وهناك، وعمليات طهو الطعام التي لا تنتهي وروائح السمن النباتي ذات الرائحة التي تعافها النفس.

كان السيف يتردد بكثرة على مكتب عمرو الشرنوبى، أنس في المعمارى صديقاً يستطيع أن يبرح له بأخبار لم يكن في السابق يقدر على البوح بقلل منها أهمية، حيث لا يستطيع المعمارى ولا يقدر على التحدث بها، فالسيف يستطيع إيذاء الجميع، خاصة الأجانب منهم، يستطيع ترحيلهم في أى وقت.

أسر له ذات ليلة وهو يتابع تطور تصميم فيلته أنه يحتفظ بأربع نساء دائماً كزوجات له، ولم يكن هذا سرّاً وأن الزوجة التي يطلقها لا يقدر أحد على التقدم للزواج منها، وأن الزوجات الثلاث الأخريات هن دائماً اللاتي يخترن له الزوجة الرابعة.

يخفن منه ويرهبن جانبه، وكلما مرت الأوقات ازداد ثقلاً على أنفسهن، يخشين عنفه، ووصفه بالقاتل، وكلما بلغ أحد الأولاد سن المعرفة وأحاط علماً بوظيفة أبيه لم يخجل من إحساسه وأظهر له بأنه قاتل، يعرفون أن نبت أجسادهم وتكوينها نتيجة مباشرة لمكافاته التي يتلقاها من عمله.

وفي الآونة الأخيرة لاحظوا ازدياد شرهه للقتل والاكل، وكان يأتي من الأفعال ما يطيل عمر الدم إلى ماشاء الله وبدا أنه لن يتوقف عن القتل حتى يقتل نفسه، حكّت الزوجات لبعضهن في أمسيات صيفهن الساخن أعلى سطح المنزل على ضوء القمر عن عدم قدرته كسابق عهده، لم يخجلن، لكن آخر زوجاته خاب ظنها، كانت صغيرة تأمل فيه ما سمعت، وتعثمت الكثير، تكلمت بصوت عال بعد أن فشلت محاولاته المتعددة معها. رغم الحبوب المنشطة التي يتناولها، ذات ليلة قالت: ابتعد عني ستقتلني بوزنك الذي بلا فائدة، دارت على النسوة وأخبرتهن.

لاحظن عليه زيادة عنفه ودمويته وشره، برز كرشه كثيراً، أصبح كالكابولي، يستطيع أن يحمل عليه كرتونة من الأرز أو البطاطس التي يحبها، بانث عدوانيته، ظهرت له أبعاد أخرى لم تكن واضحة، وكثر سهوه وتناول خمرته

يخفن على الناس المتواجدين حوله أثناء مزاولة عمله، لم تتريد الزوجة الصغيرة في الاتصال بجهات الأمن المسنولة وتحذيرها، وكانوا يعرفون.

كان آخر عهد الناس به عندما شاهده في قصر الأفراح، حاملاً مخللة لها خُرْجان متوازيان ومتساويان، مملووان بروس الدجاج، يتدليان من كتفيه، فقد ذهب إلى فيلته فور قص رقبة على. كان جسده مليئاً بالسيف والجروح والدماء والبهارات، تحركه آلة من القلق جهنمية، تقبض عقله، وتخلخل أعصابه، وتسبج جسده وتقوضه، واجتاح حديقه طيوره وحيواناته، وملا مخلاته، تخضبت يداه بالدماء التي ملأت ملابسه، وعند محاولته الخروج كان هادئاً، فاقنعه بتغيير ملابسه، والاستعداد للذهاب لقصر الأفراح مساء هذا اليوم، ومن الدعوة التي تلقاها، فور أن رآوه بهذا الشكل، قبضوا عليه وذهبوا به إلى المنزل.

وفي اليوم التالي أقام صلاة خاصة به، جذب ابناً من أبنائه الصغار، أوثق يديه وقدميه ووضع في حديقه منزله، وتهاياً لقتله، فقد همى له أن عجزه الجنسي اللاحق قد بدا منذ مدة طويلة، اتصلت النسوة بالأجهزة المختصة، والتي

كانت مشغولة بمصيبة قصر الأفراح، والكارثة التي حلت بالبلاد كلها، تكاثفوا عليه وأعطوه كمية ضخمة من المخدر، وقد وضع في النهاية أنه قد جن جنونه، وأصبح له عائله الخاص من الهذيان والهلاوس، وقبل انتهاء مخدرهم بمدة كافية كرووا محاولاتهم ثانية، خوفاً من أن يقيم القتل على الجميع، وأدعوه مستشفى الأمراض النفسية، حاول مديرها التخلص من عبء وجوده والمسئولية التي ألقيت على كاهله فأجرى اتصالات عدة.

تركوه في المستشفى معزولاً داخل زنزانه الخرسانية المسلحة، بها فتحات صغيرة، كلما استيقظ من نومه ومن خدره أعطوه مزيداً من المخدر، قرروا أن يعالجوه بالنوم أو يتخلصوا منه بالسجون، لأنها الوسيلة الوحيدة، حيث لم تكن لديهم الجراءة على قتله بطريقة أخرى، إضافة إلى أنهم إذا خمنوا عدم إفاقته، فلن يتكلم أبداً.

ورغم أن مدير المستشفى كانت له سطوة وقدرة على التنفيذ لما له من علاقات قوية ومتشعبة بمسؤولين كبار وحكام استمدوا من قوة موقعه الضاربة إلا أن هذه هي المرة الأولى التي يطلب فيها مدير المستشفى هذا طلباً، ولا يليه له.

به مس من مرضاه، عنيد لا يرضخ، نبه الوزير إلى أنه سيصعد الأمر، قال الوزير إنك لا تتفقد الذكاء، إنهم لا يودون أن يخرج هذا السيف من هذه المستشفى، وأن يبقى هكذا نائماً إلى الأبد، ثم واصل: أنصصكم بعدم تكرار هذا الطلب.

لقدرته على تجميع الأحداث وقرائنها وتحليلها واستخلاص نتائجها، علم مدير المستشفى أنهم ياملون فيه خيراً كثيراً، وذلك بعدم إعطاء السيف فرصة واحدة للنطق بما يعرف، وفي إحدى الليالي التي سافر فيها مدير المستشفى إلى مؤتمر طبي رازلت المستشفى زلزالاً كاد يقوضها إثر يقظة السيف غير المتوقعة، بدأ داخل زنزانه كأنه إله ثور، إله الرعد والبرق، رج الزنزانة رجاً، وأرجف الجميع خيفة بما فيهم المرضى.

عندما ضرب برأسه حوائط الزنزانة المسلحة تداخل أساسها، وعندما عوى فجر كل زجاجات الجولوكوز والأنسولين وزجاجات الأدوية، تطايرت السرنجات الصغيرة في الهواء، لم يستطع أحد الدخول إليه، جاء الأطباء جميعاً بناء على نداء مركزي عاجل، أقرروا الخطة التي وضعوها سراً لمعالجة مثل هذه الحالات.

جاءوا بأنبوبة ضخمة مليئة بغاز ثاني أكسيد الكربون، أدخلوا خرطومها في إحدى فتحات الزنزانة، فتحوها بقوة، وعندما فرغت محتوياتها لم تؤثر كثيراً، لاحظوا أنه مازال قوياً، وصراخه وعوائه عاليان، كرووا فتح أنابيب ثاني أكسيد الكربون الواحدة تلو الأخرى إلى أن خمد بنام.

دخلوا عليه جماعة وخوفاً من أن يكون قد دبر لهم مكيدة أخذوا أنبوبة أخرى، وضعوها على أنفه، وأعطوه المهدئات من جميع الأماكن التي سمحت به طريقة تمدده أمامهم، عندما تذكروا أنه أصبح خدراً وهادئاً نظفوا الزنزانة، أغلقوها

ووضعوا عليه حراسة طبية بصفة مستمرة لاحظوا هذوعه بعد فترة، وأن السلام يفهمه، لم يعد ثمة شيء يتحرك داخله، إلا ذاكرته التي مازال يحتفظ فيها بكثير من الأسرار.

اطمانوا إلى أنه سيقضى نحبه ذات يوم من الأيام القريبة، وبذلك سيتفادون شرهه، وتنتهى فترة ابتزازه، كانوا يفكرهم البدوى وخيالهم الصحراوى فى غير عجلة من قتله، حيث سيأتى يوم موته، ليس بمقدورهم أن يحدوده إلا من خلال الرائحة النتنة المنبعثة حتماً من جثته، والتي لن يضاهيها رائحة قتلاه جميعاً، بما فيهم رائحة مخزن دجاجة وطيوره وحيواناته الزنخة، وراحوا يشمون رائحة القروح وقد أصابها التعفن، وبدا أن كل شموس الصحراء لن تطهر هذه الرائحة، وفيما بعد تساقط جلده قطعاً صغيرة، لا تترك خلفها إلا قروحاً مليئة بالصديد.

رفض تناول طعام المستشفى فجاء طعامه الدموى، ذهل العاملون فى المستشفى عندما جاء طعام يومه الأول، فقد لاحظوا على مدى الأيام أهمية أن يكون هناك قدر ضخم ملىء بالكبدية التى تسيل الدماء منها، ويتناولها يوميا أثناء غدائه، هكذا طازجة، بدمائها، بلا أملاح، أو ليومن، كما يتناول أطعمة أخرى كثيرة، لكن دموية كبنته كانت لافتة للنظر بشكل واضح، يحرص على مشاهدة الدماء المترسبة فى قاع القدر، ويحرص أيضاً على عصر هذه الأكباد حتى يرى ازدياد نمويتها التى يشربها بعد الانتهاء من طعامه.

بدأ يتآلف مع سجنه، وأضحى بديعاً، وأن اعتكافه وهذوعه أنساهم توترهم وقلقهم، ولاحظوا بعد فترة أن مصمم الزنزانة قد ترك فى سقفها فتحة جانبية تتسلل منها السحب السواء الهائجة، القادمة مع ضبابية الحر الشفافة، غير مبالية بالتعفن المتواصل، وغير مبالية برائحة العرق والزنخ الذى يلحم فى الحر القاتل، كما تتسلل منها الإضاءة وشمس تلك البلاد فى أيام الصيف، وأنها كما يعرفون كالمهل تشوى الوجوه والروس.

بمجرد دخوله الزنزانة تخلص من كل ما يذكره بالحياة خارجها، تخلص من عقاله وغفرتة، ومن جلبابه الأبيض، وأراد أن يبقى هكذا، إلا إنه كلما تخلص منها يجد نفسه بعد فترة تغييبه المتصلة لايساً بإيها، يحاولون ستره، لأنه بدون وعى منه وفى الفترة بين حقنة تخدير وأخرى كانت أعضاؤه تسبب قلقاً وارتيباكاً للممرضات اللاتى يتناوبن على إعطائه العلاج، إذ تعثرن الممرضة عدة مرات تحت تأثير خجلها، ولم تستطع الرجوع إلى حالتها الطبيعية بعد ذلك أبداً، وقد عثروا عليها عدة مرات فى زنزانة السيف فى الوقت الذى تأمل أن تراه طبيعياً، فى الوقت الذى يسبق مواصلة علاجه تاتيه خواطر وتشوشات وهلوسة، وسمعوا له صوت لهاث عال يشبه أصوات الحيوانات المقيدة فى حر لاقح، وبدا أن الدم الذى يراه فى يقطعه يندفع إلى جلبابه الأبيض، فيحاول خلعه صارخاً، وكان أنينه وهنيانه محور حديث كل العاملين بالمستشفى، وانتقلت الأحاديث تلقائياً إلى الأماكن الخاصة، والمظلة، فجاء رجال كثيرون ليروه.

تحسرت النساء على وجوده داخل الزانزانة، فكروا في طريقة لتحريره وخروجه، وإذا لم يكن قادرات على ذلك فلا بد أن يجد الطب علاجاً له، وبدأ قاسماً مشتركاً في الحديث بين الجميع، أثناء ذلك ينام السيف مخدراً، أضاف إلى صرخاته في إحدى المرات قرقرة دجاجة، ثم أخذ يكاكي، ويؤذن بأصوات الديكة في الفجر، وصاحيته تلك الحالة طويلاً، وقد اتاهم أثناء هداة الليل صرخة تتفق صرخاته جميعاً، أقلقته ورجت الحوايط السمكية للعناير المتراصة، وأيقظت في المرغى الجنون الناشئ عن خدر الليل، وهضم الأطعمة الكثيرة.

وجدوه تحت الإضاءة الخافتة ممزق الملابس، مئانته منتفخة، وعضوه منتصب، وتذكر الطبيب أنه لم يتبول منذ مدة، حيث طلب نتيجة بوله، يأتيه كل صباح، أحضرت الممرضة قسطرة، وضعتها في الفتحة بناء على تعليمات وتوجيهات الطبيب، لاحظ أن الممرضة تعامله في رقة بالغة وحنان غير أبهة للطبيب أو المرغى الذي دفعها بعيداً، حزنّت حزناً شديداً، وانكسر خاطرها وبكت، وأحضرت قسطرة أطول، ثم أطول، ثم انفذت من بريفه مياه دموية طالت السقف، وأحدثت علامات بيضاء وحمراء، وتوالى تنفّخها مدة طالت ثم هذا التدفق رويداً رويداً إلى أن سرسب ثم هذا ثم ارتضى. كان أثناء نومه في إحدى الليالي جالساً على سريره ومقرصاً، وواضحاً رأسه بين ساقيه، وأن عينيه تغلقان وتفتحان تلقائياً، راح يعدو داخل زنزانته، أضفى نومه خفيفاً، يلتقط أشياء من أرضية الغرفة بقفه ومخالبه، يتبول ويتبرز في الأركان، ينظر إلى الناس بلا وعى وبلا تركيز، يصعد إلى السماء في إحدى نوبات جنونه، حتى لا يهدر أحد حقه في الحزن، وكان لونه الأسود مخيفاً، تركزت قطراته في جبهته وخديه.

طافت بالزنزانة أرواح القتلى، تدخل إليه من الفتحات العلوية، ومن بين فتحات حديد أبوابها، ومن أسفل عقب الباب، ومن فتحة السقف كأنها أشرفت أرواح القتلى أيضاً في بهجة وتهلل، شأن من استيقظ على شعور مفاجئ، لقد هبطوا من الهواء، جاؤا وصعدوا، أثاروا أعاصير وعواصف رعدية، اجتأها كل شيء، تركز صراخه في غلق تلك الفتحات، طلب إحضار كثير من الماء لتلك الأرواح العطشى التي تريد أن تروى ظمأها، يسمع لهاهاها، يرى السنن الطويلة اللاهته والمشقة عبر كل الفتحات التي يريد غلقها، تداخلت عليه الأوقات حينئذ، لم يتذكر منها شيئاً، ولم يع ما هو فيه، ولم يعرف أحد كم من الزمن قضاه في المستشفى، لأن أوقات بقاءه طالت، وأن الأيام القادمة مثل الأيام التي تمضى خلفه، يحفر سطح الأرض بقدميه العاريتين المتصلبتين، والتي كان يرفع إحداها عالياً في بعض الأحيان، ويحفر بالثانية أحياناً أخرى، وكان الغضب العاصف يملكه عندما يحفر بالقدمين، ويلتقط حبوباً تخيلها.

وحدث أن انكب على وجهه فتخيلوا أنه في نزع الموت الأخير، حين كانت تضله رائحة زناخة بجاجة المقتول، وروائحته المختلفة التي تقبض لها القلوب، وتبقى السيقان بمجرد اختراقها لحواس أصحابها.

وهيئ إليه في أحيان أخرى طوفانات من الدماء تقطم زنزائته من أسفل الباب ومن أعلاه ومن الجوانب، وأن الدماء تشخر وتتدفق رغاويها الحمراء التكاثفة حارة ودافقة، ثم يجدها تتخفر وتنكمش وتتكور ناشفة.

المرضة التي أصيبت لم ترجع لحالتها الأولى ولم تصقطع أن تقاوم رغبتها ذهبته إليه في فجر أحد الأيام فرأت ما جعلها تصرخ صرخة قوية، جاء أثرها مدير المستشفى المنتظر بالقرب من الزنزانة، تم إنهاء عقدها وترجيلها.

زوجاته لم يستعلن مقاومة رغباتهن في مشاهدته، فجئن بعيون لديها القدرة على البكاء حتى آخر الدهر، احسوا أن جميع روائح أمونيا البول المختلط بإفرازات رائحة برازه النتنة علامة على التفسخ العضوي للجسد، الذي ظهرت عليه بقع كثيرة بيضاء وزرقاء ومنتفخة، وانبثاق قطرات دماء قليلة في بعض الأحيان.

بعد كل زيارة يكن لبعضهن السباب خاصة في مراحل مرضه الأولى، ثم تطور الأمر إلى عراك وصراخ وضرب لا ينتهي أبداً، ثم انفراد إحداهن بأخرى في غرفة مغلقة لا يهدأ فيها عراكهن ولهاثهن، ثم يرسلن اثنتين وغناهن، ويؤمنين وقتاً طويلاً بعد كل موقعة.

وقد لاحظ الطبيب أن السيفاء تهدأ ثورته بعد كل زيارة، وقبل الزيارات تلك راوه يدير وجهه ويمسحه في مرتبة التي بدت مغلظة، ومفتحة، ووجدوه في أوقات أخرى يتشمم برازه، ثم تعددت مشاهد رؤيته، فسمعوه يعوي، وينقوص، ويقفد نفسه.

كانوا قد ضمنوا برؤيته هكذا صمته الأبدى، وضمن زائرته لنفسه مستقبلاً كبيراً، إذ لاح له أن الخطر الذي يهدد مستقبله قد بات سقماً وجيفة، فأخذ الرجل يحدث في البداية عن أحلامه ومشاريعه في تلك العتمة الحاجبة، ثم قرب منه، وتركه مدير المستشفى، وتكرر مجيئه، وأثناء ذلك خيل إليه أنه لم يسمع من السيفاء إلا جملة واحدة، وإذ قال له: لم أكن أتوقع أن أراك أبداً، إذ أنك حينما كلفت عن المجيء شعرت كما لو أن الناس جميعاً قد كفوا عن مشاهدتي أثناء تنفيذ القتل.

وحينما تأكد له أن السيفاء قد بدأ يفقد دعامة روعته السابقة تباعدت فترات قدومه ثم كف نهائياً عن المجيء.

أثناء ذلك حدث نفسه مقتنعا إلى أن مايورقه حقيقة قد أصبح اكتشاف شخصية سيفاء جديد، وتعددت تساؤلاته من بعيد عن هذا الرجل الذي لم يتعمق حتى الآن في بؤس زنزائته تلك، والتي لم يجدوا لها مثيلاً في التآمر معهم، وانعشت الجميع إلى حد الذهول المقاومة العنيدة للإرادية لقدرته على مقاومة البلاء الذي تأمر عليه، ولأن القدرة على المقاومة تضاعفت مع الأيام فقد اكتمل الاطمئنان وتركوه باقي عمره لخياه الذي خلف وراءه العماء والتخل الكامل للجسد، حيث انفجر ذات لحظة أثناء تواجدهم معه.

لم تتوقف حالات الضوء المنبعثة من بؤرة اللؤلؤة القصصية الكبرى «ألف ليلة وليلة» عن التوالد والاتساع والتعاقب والتشابه، في معظم الفنون والآداب العالمية منذ عرف هذا «الكنز» طريقه إلى أذان المستمعين وعيون القراء، بدءاً من حلقات السماع الثابتة في الردهات والمسابح والمقاهي أو المتحركة على ظهور الإبل والخيل أو مقون الصفائن في البسار والأنهار في أرجاء المعمورة منذ المصور الوسطى، وانتهاء بحروف المطابع وصفحات الكتب التي نقلت «ألف ليلة وليلة» إلى القراء المتعطشين في الغرب منذ أوائل القرن الثامن عشر، وجعلتها من أوائل ما دارت عليه عجالات المطابع العربية في القرن التاسع عشر.

وفي هذا الإطار فإن كثيراً من الأعمال الفنية والأدبية في الآداب الغربية قد استلهمت «ألف ليلة وليلة» سواء في المجال القصصي أو المسرحي أو السينمائي أو مجال الرسوم واللوحات والاستعراضات السمعية أو البصرية.

وربما كان حظ الأدب والفن العربي لا يزال قليلاً في مجال استلهام «ألف ليلة وليلة» التي تستحق مزيداً من الإصفاء إلى صوتها المؤثر، ومن بين الأعمال التي أحسنت الإصفاء إلى هذا الصوت، رواية «زهرة الصباح» للكاتب محمد جبريل، وهي رواية تعود أحداثها في الحدائق المحيطة بألف ليلة وليلة، وتفتح عيونها جيداً على شخصياتها الرئيسية لكي تدرج للجانب الخفي المستكوت عنه في حياتهم ولكي تجسد الاحتمالات الفنية لما تمّ يحدث في الجولة الأولى، ثم إنها رواية تستعير من «ألف ليلة وليلة» ثوبها الخارجي، فتتوزع أحداثها القصصية على «الليالي» التي تبلغ الليلة

عندما

يتمت زج

الحاكي والراوى

شيئاً في بيته أثر أن يتسلل إليه خفية بعيداً عن جلبية الحراس فكان أن فاجأ الزوجة الضائنة، وأصدر قرار الانتقام الرهيب: أن يتزوج كل ليلة فتاة عذراء، وأن يقضى معها ليلتها الوحيدة شفاء لكبرياء الرجولة ثم يلزم سياحه فيطرح برقبته قبل أن تشرق الشمس انتقاماً لخيانة المرأة الزوجة، وإذا كان تاريخ الحكاية لم يحدثنا عن عدد ليالي الربيع أو عدد الرقاب التي أطيح بها، فإنه ترك للمخيلة، كما تصنع ألف ليلة وكما صنعت زهرة الصباح، أن تتعامل مع الأرقام بحرية إبداع الدلالة وسعة أفاق الخيال، وتركت لنا أن نتصور إذا أردنا ملامح وشعور الفتيات الواقفات في طابور انتظار مسرور وشهريار معاً، وأخفت عنا أسماءهن كما أخفت عنا عديهن وملامهن.

ولاشك أن هناك ألف حكاية وحكاية لفتيات امرن بالاستعداد للزفاف إلى الملك السعيد غداً، وإلى القبر بعد غد، وأن هذه الحكايات طُمرت في سرعة دوران العجلة وهي السرعة التي لا تتيح لنا تبين أضلاع الدائرة ولا استقلال وحداتها، ولكن شهريار استطاعت أن تهدئ من هياج الملك الثائر عن طريق الحكاية المشوقة التي لم تنته في الليلة الأولى فقرّر الإبقاء عليها لليلة الثانية فامتدت الحكاية بها ولباليل أخرى، شهريار من خلال هذا جعلت الفتاة التي كان «عليها الدور» تعيش حالة جديدة، لقد توقفت العجلة فجأة ولم تُسَقْ «زهرة الصباح» إلى زفافها العاجل الذي يعقب موتها العاجل ورأينا ما يمكن أن تخيله الآن لو أوقفنا شريطاً سينمائياً أثناء الدوران وشتقناه على مشهد من يَهْم بالحركة فسنكتشف ملامحه وقد تقدمت يده اليمنى ورجله اليسرى، وتاخرت يده اليسرى ورجله اليمنى وانحنى

التسعين بعد الألف متجاوزاً حد الكثرة في خيال الراوي الأول، وهي في عبورها من الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة، تقفز قفزات واسعة بين أرقام الليالي فتلقى بعد الليلة الثالثة، الليلة السابعة، ثم الثالثة عشرة ثم الرابعة والعشرين فالحادية والستون والثامنة بعد المائة وهكذا حتى تبلغ عدة الليالي الفعلية مائة وست ليل على حين يبلغ رقمها الروائي ألفاً وتسعين ليلة، وهي سمة أخرى تستلم فيها «زهرة الصباح» البناء الخارجي لألف ليلة وليلة، حيث تفقد الأرقام دلالتها الحقيقية، مفضلة عليها الدلالة الأسطورية الأولى وحيث يتحطم التوازن الحقيقي مفسحاً للفجوات الزمنية المتمدة فرصة تخفيب داخلها طيات حكايات مهمة لم تُحْصَ بعد، وجنود أحاديث يمكن أن يتاح لها النمو فيما بعد، ويقايا عوالم صالحة للتخمر والتبذر وإنشاء حالات جديدة من الضوء الحكائي تنبث عن بؤرة اللؤلؤ القصصية.

أما الاستلهام الأكبر بين ألف ليلة وليلة وزهرة الصباح، فيمكن في شخصية زهرة الصباح ذاتها، التي تمثل «شهريار الظل»، فإذا كان دوالب الأحداث السابقة في عجلة قصة الإطّار في «ألف ليلة وليلة» يدور بسرعة تكاد تختفي معها ملامح الضحايا من الفتيات اللاتي تضيق المسافة بين لحظة زفافهن ولحظة موتهن، فلا نكاد نتأمل الفارق بين الفرح والقلق والحزن والرجل، فإن شهريار أوقفت باتمامها الرقيقة عجلة الدوالب وجعلتنا نرى ضلوعه ومراوحه للمرة الأولى، لقد توقف مؤقتاً، نزيه دعاء الانتقام على يد شهريار الذي رأى زوجته تخونه في سريره مع عبده الأسود ليلة أن همّ بالرجل وعسكر على مشارف المدينة استعداداً للانطلاق مع أول خيوط الفجر الأولى وحين تنكر في هذه الليل أنه نسي

وذلك كله لم يشفع له لإعفاء ابنته من أن تكون التالية المنتظرة بعد شهرزاد لكي تساق إلى الزفاف والمصلة معاً، والطريقة التي تقدم بها الرواية شخصية «عبد النبي المتبولى» شبيهة بطريقة الحاكي في إسناد الصفات والمبالغة والتعميم، لكن هذه الملامح تقدمت من خلال سيطرة الراوى على أدواته الحديثة ومزجها بمناء الحاكي القديم: «تفقد الدواوين - كما اعتاد، واعتاد الجميع كل صباح - بعين شاردة: ديوان الجيش وقاعة الانتشاء ودار الوزارة وبيت المال والزيخانة وديوان البريد ودار كبار الأمراء حتى أماكن حفظ المسجلات والأضابير اعتاد على أن يتلقاها بنفسه».

«لم يقتصر أمره على إيداء المشورة للملك إنما جازوه إلى تنظيم المناسبات الدينية والنفقات الزائدة وإعداد الجيوش وحماية الخراج وتصريف أمور الكافة وإقامة الحدود والنظر في جميع وجوه القضاء والحكم في النماء والأبضاح والأموال والحلال والحرام وجميع وجوه للصبة والسواحل والأعشار والجواري والأعباس والمواريث والشرطيى وتوزيع الإقطاعات، ثم أوكل إليه الملك مسئولية تدبير أمور المملكة وجعله رسولاً إلى ولاته يبلغهم تعاليمه ومراسيمه وأحكامه، وكان يؤم المصلين أحياناً في صلاة الجمع والأعياد بالجامع الأزهر نائباً عن الملك».

وهذه اللغة التي تغمس قلمها في مداد عبارات ألف ليلة وليلة الشهيرة «فامر ونهى وأعطى ومنع ورأى وعزل» تود في نفس الوقت أن ترسم تلك التناقض الحاد بين مجالات الشخصية التي تملك كل شيء في أرجاء المملكة وفي الوقت ذاته لا تملك طريقاً للخروج من المأزق الذي وقعت فيه ابنته الوحيدة. وخلال هذا التناقض الحاد بين

جذعه إلى الأمام قليلاً وربما ارتسمت على ملامحه بعض سمات الجد أو القلق أو السرور أو الانتعاش أو الخوف.

وهذا ما فعله محمد جبريل عندما ثبتت رؤيته الروائية على «زهرة الصباح» الفتاة التي تنتظر دورها في ليالى ألف ليلة وليلة، تخفق شهرزاد في مواصلة الحكى، أو يمل شهریار فتكون من الذين يساقون إلى الموت وهم ينظرون، أو تتجع شهرزاد في جذب اهتمام شهریار ليلة بعد ليلة فيمد لها في أجلها بقدر ما يمد في أجل الأخرى ولكنه امتداد جزئى لا كلى، لا يهب الأمان المطلق، ولا يسمح لجريات العيش في محيط أسرتها ومن يعرفونها أن تمتد على النمر الطبيعي وهم يحيطون «بخطيبة الملك» التي إن تصفق لها الشرف مانت وإن لم يتحقق «بارت».

من خلال هذه النقطة الحساسة اختار محمد جبريل رواية متوترة ليصنع الإطار لرواية متميزة، لكنه اختارها باعتباره كاتب رواية يعتمد على المخزون الثرى لكاتب الحكاية دون أن تذهب شخصيته أمام الروافد المتفجرة والمفرقة لهذا التراث ولهذا فإننا يمكن أن نجد هنا حقاً ما يمكن أن يسمى بامتزاج الحاكي والراوى وباستفادة التقنيات الحديثة من الموروث القديم.

ويتمثل هذا الامتزاج في كثير من مظاهر بنية الرواية وأولها طريقة تقديم الشخصيات الرئيسية التي يتكون منها هيكل العمل الأدبي بالإضافة إلى شخصية «زهرة الصباح» التي تقدم نموذجاً رئيسياً مؤثراً في حضوره أو غيابها عى امتداد الرواية، نجد شخصية عبد النبي المتبولى والد زهرة الصباح وهو كاتب سر الملك والقائم برؤية المحتسب ومن أقرب رجال الملك إليه وأخلصهم له

الظاهر والباطن والشكلي والواقعي والعام والخاص
ينسج الراوى الحديث مواقف الفنية الدقيقة.

وفى مقابل شخصية عبد النبى المتبولى التى تحتل
نقطة القمة فى قائمة الشخصيات الرجالية متفوقة من
حيث الأهمية الفنية على شخصية الملك نفسه ووزيره
«دندان» توجد شخصية «نجوى» كبرى الشخصيات
النسائية فى الرواية، بعد زهرة الصباح. ونجوى هى
كبيرة الجوارى فى القصر ولكن أبعاد شخصيتها
تتجاوز الملامح المألوفة لهذا المنصب، ويتم رسمها أيضاً
على طريقة شخصيات ألف ليلة وليلة نصف الأسطورية:
دام تكن جارية إلا بالاسم، فهى ليست محظية ولا وصيفة
إنما هى أقرب إلى الملك من أعرانه ومستشاريه ولولا أن
السياسة ليست شغلها فإنها كانت تستطيع أن تؤدى
دوراً فى حياة الملك ومصر، لا يؤديه الوزير نفسه. أوكل
إليها إعداد الفتيات فى أيام زفافهن إليه، تستقبل الفئات
من أهلها أو من الشرطة فتمهد بها إلى الوصيفات
والدلالة والماشطة، لا تتركها ولا تتركهن حتى تكون قد
استعدت تماماً لاستقبال الملك.

إن «نجوى» هى الشخصية العظمى فى عالم النساء
وهى الموازية لشخصية «عبد النبى المتبولى» فى عالم
الرجال وبين أيديهما كل أسرار القوة فى المملكة، وعندما
يلتقيان تعاوناً ومودة، فإنه يُظن أن لا شئ يفلت من بين
أيديهما معاً وأنهما يستطيعان أن يحققا ما يريدان،
وهامهما يريدان معاً أن تفلت «زهرة الصباح» فلذة كبد
الوزير، وهو صاحب النعمة والآيدى الكثيرة على نجوى،
أن تفلت من المسير المحتم ولكنهما رغم اتساع نفوذهم
الظاهر لا يملكان فى الباطن من الأمر شيئاً، لأن البناء
الفنى للرواية كما أحدث التوازن بين قوة عالم الرجال

وقوة عالم النساء، أحدث التوازن مرة أخرى بين القوة
الظاهرة ممثلة فيهما معاً، والقوة الخفية فى دهايز عالم
القصور، التى لا يطمأن ولا نعلم عنها شيئاً وهى التى
تمسك بخيوط اللعبة الحقيقية، فها هى نجوى تسال عبد
النبى المتبولى فجأة:

«سيدى من الذى يختار للملك التالية فالتالية؟»

فى استغراب واضح:

«الا تعرفين؟»

أريف وهو يتلفت بعفوية حوله:

«وأنا أيضاً لا أعرف... لكنهم أعدوا قوائم كاملة بكل
بنات الناس فى مصر والقاهرة..»

وهى تلمص بشفتيها:

«أليس لهم بنات؟!»

قال فى صوت متفعل:

«لقد وضعوا أسماء الأخريات، وأعلنوا أسماء
بناتهم.»

التصمت عيناه باندعاش واضح:

«من هم؟»

زوى ما بين حاجبيه لحظات، ثم قال:

«لا أحد يعرف وظائفهم... ولعلم بلا وظائف محددة
لكنهم أخطر من خاصة الملك.»

إن هذا الحوار يوضح كيف تتوازن وتتصارع أركان
القوى الرجالية والنسائية، الخشنة والناعمة، الظاهرة
والخفية، فى عالم القصور وعالم البناء الروائى فى وقت
واحد.

إلى جانب هذا الهيكل المتوازن من الشخصيات الرئيسية في العمل الروائي توجد شبكة واسعة من «الشخصيات الثانوية» التي تؤدي أدواراً رئيسية في تنمية العمل الروائي من ناحية وتلوينه من ناحية أخرى. وفي العصر القديم، عصر الحاكم من ناحية أخرى، وفي مقدمة هؤلاء تأتي شخصية البستاني معروف خضر، وقد أمسكوا به عندما وجدوا أن كتابة صنعت بالفراض على أعشاب الرياحين الممتدة إلى مداخل القصر الأبلق، وأن المرء يمكن أن يقرأ بسهولة من خلال قصر الرياحين عبارة «شهيرار قاتل» ومع أنه قد ثبت أن البستاني أمي لا يقرأ ولا يكتب فقد صدر الحكم بسلع عينيه وقطع يديه ثم توسطه وإلقاء جثته للكلاب. أما الشيخ بهاء زينهم الذي كان من أقرب أصفياء الملك ونعمائه ومن يلجأ إليهم في أخذ الرأي والنصيحة ويجلس منهم مجلس التلميذ من شيوخه، فإنه عندما تجرأ وكتب نصيحة إلى الملك شهريار، صدر أمر الملك بإعدامه في بقعة الدم، ولم تنفع فيه شفاعاة العلماء «دلفُت ساقاه بطلقتين من حديد أغلقهما الحداد بالمطرقة ووصلهما بسلسلة قصيرة من الحديد أيضاً، وأبس طرطوراً أحمر مكللاً بروت البهائم، وقدامه منار ينادي: «هذا جزاء من يسىء إلى مقام الملك» ثم أطيح برأسه أمام الناس.

أما عقيل البابلي خادم زاوية سام بن نوح بالشارع الأعظم، فإنه كما يترنم بلبيات من قصيدة يحفظها لابن الرومي، وأخذوا عليه أن القصيدة تتحدث عن ظلم الشرطة وجبن التجار وأن في ترديدها إثارة للعامة، ثم حكم عليه بأن يودع السجن حتى يموت.

وكذلك كان الشان بالنسبة للشيخ طاهر العجمي إمام جامع الصالح طلائع الذي كثر المصلون في وقته والتف حوله المريدين في الدروس، فاتهم بأنه يتحدث في

سياسة الدولة، ويؤمن أن يثبت عليه شيء، أمر بقتله في صورة لم تحدث لأحد من قبل، صلب على شجرة في انحناء الطريق إلى باب الفتوح، يشاهده الواقفون والمارة في ميدان الرميطة، والمطلون على الأسطح والمشربيات القريبة.. ضربه المشاعلي ما لا يعد من السياط ثم أنزله من الشجرة بعد أن فقد الوعي ورش عليه سحلاً من الماء، وضغط على أنفه بيصلة، أنهضه حين أفاق، قطع يديه ورجليه، ظل ما تبقى من الجسم في موضعه، فرفعه المشاعلي على الشجرة ثانية، ثم أشعل فيه النار وما بقي من الرماد، طرح في النخل، فلا يبقى للشعير ضريح ولا نكر. وكذلك كان شأن الشيخ جعفر الوزان خطيب جامع الصالح أيوب الذي لفتت له تهمة الرقص واللواط فعلق شعره وحاجباه ورموش عينيه.

إن هذه الطائفة من الشخصيات الثانوية والتي ينتهى مصيرها إلى بقعة الدم أو سيف الجلاء أو سوط المشاعلي، تقدم معادلاً دموياً نشطاً لنافورة الدم التي توقفت مؤقتاً في ساحة القصر من خلال حكايات شهريار، وأن زهرة الصباح في لحظة ترقبها القلق تشهد بماء الآخرين تسيل، وتشهد عجلة الآلة تدور في كثير من أرجاء مصر المحروسة والقاهرة المعورة حتى وإن توقفت مؤقتاً عن الدوران على أعتاق الفتيات المرائس، ولخلاص من خلال منظور التوازن مرة أخرى أن كل الذين صرعوا من الشخصيات الثانوية كانوا من «الرجال»، في مقابل لحظة التوقف عن قتل «النساء» في مجريات الأمور العادية.

وقد لا تكون للشخصيات الثانوية ذات مصير دموى، ولكنها تجسد معنى الخوف والرعب العميق الذي يشل حركة الحياة وانتظام الأنفاس، وليست شخصية حمدونة الدلالة، ويسعد اللوانى إلا تجسيداً لهذه الظاهرة،

شريحة التجار اليهود في مجتمع القاهرة حتى وإن اقتصر الصوت على إظهار التعجب من فحولة شهريار الذي يتزوج كل ليلة امرأة. وهو صوت يكمل الصوت المسمي الذي يتغلغل أكثر في الوجدان المصري، ويساهم في تشكيل أساطيره الشعبية: «أعاد الراوي في مولد مار جرجس حكاية القديس مع الوحش المضيف... التنين الهائل يصور - مرة كل عام - على ابتلاع غزراء، يجري فيها الدم الملكي، تناقصت أعداد الأسرة المألقة، فلم تعد إلا ابنة الملك الوحيدة، هدد التنين بأنه إذا لم يئذ الأمير فيسحق المملكة بالهلب المنبعث من منخاره، يظهر مار جرجس في قصر الملك، متطوعاً لمنازلة التنين، ينزل إلى النهر بدلا من الأميرة تدور بينه وبين التنين معركة قاسية، يذبح فيها القديس الوحش ويعلى انتصاره».

واللفظة الهامشية الأسطورية هنا، إلى جانب تعميقها لفكرة تعدد الروافد الوجدانية المشكلة للشعور المصري، فإنها تقدم معادلا مضادا لابنة الملك التي يتم إنقاذها من فم التنين، في مقابل شخصية الملك شهريار الذي أصبح هو نفسه تيناً يلتهم بنات الناس.

ومن المهام الفنية التي تضطلع بها الشخصيات الثانوية في بناء الرواية توسيع وتعميق مدى الأبعاد المشكلة لهيكل الرواية، فعندما ترسم لوحة التمرد والثورة الشعبية والتهمة الملققة من عبد النبي المتبولى ورجاله، فإن أبعاد اللوحة تمتد إلى «عقيل العداس»، خادم جامع الحاكم بأمر الله، و«خلف الفلاح» التاجر بالخرنفش و«أيوب شيبان» الخياط بالحبانية وبيبرس معين الدين الحداد في الشارع، وتوجه لهؤلاء جميعاً تهمة «نزع أيديهم من طاعة الملك والسعي في فرقة الجماعة والمروق من دين الإسلام، فحق عليهم خسران الدنيا والآخرة».

فحمودة التي عرف عنها دخول البيوت وإجادة تسمين الفتيات بوصفات وأعشاب وتزجيج العينين، وتشنج المجابين وغسل الشعر وتمشيطه، هذه الدلالة كانت خاطبة كذلك، وكان عليها أن تواجه أقسى مهمة في حياتها عندما جاءت تخطب «زهرة الصباح» وهي من الناحية الرسمية «خطيبة الملك» التي تنتظر دورها بعد موت شهريار، المتوقع من الناحية النظرية في أية لحظة، والعريس الجريء، الخاطب هذه المرة هو «سعد الملواني» الجار العاشق، والذي تضجعت «زهرة الصباح» على مرائ عينيه، وفقد الأمل عندما رشحت لعرس الدم في قصر الملك ثم تجدد عندما طالت حياة شهريار، وكان على الراوي أن يخلق من هذا الموقف البالغ التعميق قصة ثانوية يغذي رافدها المجري العام، ويعكس إيقاع الحياة في ظل «الفرح الحزين» كما عكسته قصص أخرى في ظل الموت الدموي، وعلى هذا النحو يقدّر للمرويسين أن يتزوجا سراً، وعلى الراوي أن يلجأ إلى جيل لا تفرج العروس من بيتها ولا تخطل العريس إليه، فكان أن الحق العريس ابن شيخ التجار، خادماً بالقصر، لكي لا يثير دخوله الريبة في عيون الآخرين، وختار له حجرة جانبية على هامش القصر تشبّل إليها عروسه خفية في جناح الليل، لكي يفتلسا جانباً من الحياة على هامش «الحياة» و«المكان» معاً.

وعلى هذا النحو يحول الراوي الحديث الحكايات الثانوية إلى روافد جانبية محكمة تصب في المجري الرئيسي للرواية فتزيده ثراء وعمقاً.

وإذا كانت الشخصيات الثانوية تقدم الروافد للمجري، فإن «الشخصيات الهامشية» تساعد في تكوين الأحداث والإشارة إلى أبعاد الشخصيات «بنيامين شعور» التاجر بالضبيبة يتبدى من خلالها صوت

تطبيق، أو حتى إيراد نص شعري من الأدب الشعبي، فقد يثار التساؤل، حول مدى دقة العلاقة بين القالب الروائي المختار والحدث المصوب فيه؟

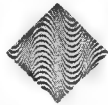
لكن مما يلفت النظر حقيقة، حسن تأهب الراوي، واستعداده الواعي لمواجهة عمله قبل البدء فيه تخطيطاً وجمعاً لمادته الطمعية، وتلك نقطة تقيب أحياناً عن بعض كتاب الرواية، عندما يكتفون بإلقاء أنفسهم في بحر العمل والامتصاص من المخزون الداخلي، وحده. إن كثيراً من الإنشاءات التي ترد في الرواية، تدل على أن محمد جبريل أعد مادته الخام بعناية، وعاد إلى «الف ليلة وليلة» بنموه الأصلي في هذا العمل، عودة منققة مصنفة مستلهمته. يقول شერიار لشهرزاد في الليلة الواحدة والتسعين بعد السبعمئة من «زهرة الصباح»:

«أما كانت المرأة في قصة الصيد والعفريت، تضع كل يوم مسدراً في شراب زوجها الصاكم، وتغادر قصرها الخفيف إلى لقاء مع عيب بشع الخلفة...»

وعلا صوته المتسائل: ألم تراءى محظية الملك في قصة الوزاء السبعة ابن الملك عن نفسه... قاطعته شهرزاد في تأجب وخوف: لكن مولاي امتدح الجارية «تودة» عندما هزمت أعظم الرجال... وأسئلتني في أن أنكر مولاي بالمرأة الصنماء زوجة البدوي المفتقر، رفضت الزواج من الخليفة معاوية وأعلنت حرصها على زوجها.. وأنكر مولاي أيضاً بصفية بنت ملك القسطنطينية، وبريزة بنت ملك قيسارية، ونزهة الزمان بنت صفيية وعمر النعمان.. وغيرهم كثيرات». وهذا النص يشف عن مدى الجهد الإرادي الذي يواكب المهوبة الفنية لكي يتم الاستزاج الجيد في هذا العمل الأدبي بين الحكائي القديم والراوي الحديث.

وليس من الضروري أن تكون هذه الشخصيات الهامشية من لحم ودم ولا أن ترسم ملامحها الجسدية والنفسية وإنما تأتي لكي تزيد اللوحة الملحمية اتساعاً وغنى وحياة.

تتنوع التقنيات الفنية المتبعة في بناء «زهرة الصباح» تنوعاً واسعاً يدل على ميمنة الكاتب على وسائله وحسن انتقاء الملائم منها وفي مقدمة هذه التقنيات، اختيار «الليالي» لتكون وحدة تميزيئة للأحداث وهو اختيار يتلثر دون شك تأثيراً مباشراً بتقنيات «الف ليلة وليلة» وقد أشرنا من قبل إلى قصة التفافات العددي بين العجلين، وإلى غياب الدلالة الرقمية المباشرة وحلول الدلالة الإيحائية محلها، وإلى تقنية القفز بين أرقام الليالي، ويحسن هنا أن نشير إلى مسألة التفافات الكسبية بين أحجام الليالي التي ترد في زهرة الصباح، فبعض الليالي يحتل نحو ست صفحات مثل الليلة الرابعة والثلاثين بعد المائتين وبعضها يحتل أقل من ربع صفحة مثل الليلة السابعة والسبعين بعد الستمئة. وهذا التفاوت الذي يتكرر كثيراً، ربما يصطدم بتصوير لغوي أساسي ثابت لمفهوم «الليلة» في اللغة، وترسب هذا المفهوم في الوجدان، وتجسيده لمساحة زمنية معينة، قد يزيدا مفهوم القص الفني اتساعاً، ولكنه من الصعب أن ينكمش بها إلى عدة كلمات. وهناك ملاحظة أخرى تتصل بعلاقة الليالي بالأحداث، فقد رسبت ليالي ألف ليلة في الوجدان انطباع ارتباط الليلة بالحدث المبتور المشوق باعتباره ذلك دافعاً أساسياً للإبقاء على حياة الرواية، ووسخت الحكايات الأخرى للتراث الشعبي في الأذهان بفكرة ارتباط القصص الليلي بتقديم حدث ما على نحو كامل أو مشقوق، ولكننا عندما نجد بعض الليالي هنا، تخلو من الحدث تماماً، وقد تقتصر على إثارة سؤال، أو إيراد



أبو المول

«هي من بناء الظلم إلا أنه
بييض وجه الظلم منه ويشرق»
أحمد شوقي

مِنَ الزَّمَنِ الْمُتَحَجِّرِ..

مِنَ مَلَكُوتِ الْوَجْهِ

تَطْلُعُ طَرِيقًا كَمَا التَّمَعُّ الْبَرَقُ نَبْجَسًا مِّنْ صَدْرِ الْمَقَامِ.

مَوْلِكَ تَرَقَّدَ مُسْتَنْقَعَاتُ الْقُرُونِ

وَمَوْلِكَ يَرْقُدُ هَذَا الرِّكَامُ

هَذَا الْفَضَاءُ الْمَبْرُخُ مِّنْ بَرَكَةِ الثَّلَاثِ...

مِنَ أَسِنَّاتِ الْعَصُورِ

بِأَيِّهِ شَكَلَتْ تَضْيِيقُ الْمَزَامِيرِ؟

أَيْتَهَا الرِّيحُ شَدَى مَزَامِيرَكَ الْمُجْبِشَاتِ عَلَى الصُّخْرِ!
إِنَّ النُّشَيْجَ الْمُكْتَمَ مَازَالَ يَلْلَا قَفَرَ الْأَنَامِ
وهذا غرير الدموع التي تتحدر عبر جدارك يا أيها الأمد
المتأكل!
يا أيها الأمد المتأكل! ماذا تساقط في جيبك المتفاقم؟
فَرْهَةُ الرِّيبِ..
مَاذَا تَسَاقَطَ فِي صَفْتِكَ الْمُتَرَبِّصُ؟
خَلْفَهُ شَوَاطِيرُ، هَذَا الظَّلَامِ
وَأَيُّ شَمْسٍ سَتَنْشُرُ قَوْقَ دَهَانِكَ مَنَادِيلَهَا الْمَسْحَدِيَّةُ؟
أَيُّ شَمْسٍ سَتَفْرُسُ فِيكَ هِرَابَةَ السَّنَا؟
أَيُّهَا الْبَحْرُ يَخِرُ الْخَفَايَا الْمُعْتَمُ!
مَا زَالَ سِرْبُهُ الْأَمَانِيُّ يَفْرُغُ بَابِلَهُ..
مَا زَالَتِ اللَّحْظَاتُ السَّوَاغِيَةُ تَفْرُغُ بَابِلَهُ..
فَاتْفَرِّغْ بِدَنِيكَ هَذَا الْوُفُومَ الْمُحْجَبَةَ!
وَانْتِزِ قَبَارِيحَ هَذَا الثَّرَابِ الْمُعَذِّبِ! هَذِي الرِّيحُ
هَذَا الرَّمِيمُ الْمُصْلَبُ قَوْقَ صَفَاةِ الزَّمَانِ..

صفاء الزمان المنقطاة بالدم والآثم الكالع القسامة...

كلوم الرقاب التي درمته تحت نير الزمان.

أهذا أوانك أيقنا البذرانة؟!

فباللحصار القرون المصترم!

يا للحقول المديانة!

بللك الحقول التي حرقتها الذنوع...

هداويل شكري نمرقة الصدي...

تنشس الجداول بين فحول الجبوع...

فحتن متى سيطل قطار الزمان المنفجع...

يذرغ صحراء هذا العناي الكليل؟

ومتى متى ستظل نجرز آياتنا في مخاضة هذا الافول؟

ومتى متى ستظل شفاء المنى...

تتجرغ فضخاض هذا الشقاء المليل؟

ومتى متى ستقيم الجلود المعراة تحت ارتعاش السياط

الويل

ومتى متى ستظل المواجه تمتد...

بِنَلَّ طَرِيقِي مِنَ الْجَنْرِ قَدْ رَحَقَتْهَا الْفُرُخُ؟

وَهَتَّى هَتَّى يَتَعَدَّدَ هَوْلُكَ هَذَا السَّوَالِ الْجَرِيحُ؟

لِمَاذَا، لِمَاذَا، لِمَاذَا، تَظَلُّ بِمِيسَمِهَا الدُّنْيَى...

تَدُورُ نِصَالُ الْفُضُولِ؟

لِمَاذَا تَضَبُّ صَوَادِي الْمَنَى هُنْظِلُ الرَّوْعِ الْمُتَفَلِّقِ فِينَا؟

لِمَاذَا تَظَلُّ سِلَاسِلُ لَيْلِ الْجِبَابَةِ تَوْسُوسُ أَهْرَاسِهَا

هَوْلُنَا؟

الْأُنْ الصَّدُورِ الَّتِي هَمَلَتْهُ هَلْمِهَا فَرَقَ عَدِ الْمَنَاجِلِ...

قَدْ دَفَنْتَ هَلْمِهَا فِي الرَّمَالِ؟

وَأَنْ الْمَخَارِيزَ لَمْ تَفْتَلِرْ فِي تَوَاسِمِهَا بِالْفِلَالِ؟

وَأَنْ الْأَكْفَةَ الَّتِي أَرْحَقَتْهَا الْحَجَارَةُ، لَمْ يَأْوِهَا غَيْرُ ظِلِّ

الْقُبْرِ؟

وَأَنْ الشَّمَاةَ الَّتِي لَوَّهَتْهَا الْهَوَاهِيزُ وَالْيَاسُ...

تَارَازَ يَلْفَحُضُنَ الْبَحِيرِ؟

وَأَنْ الرُّبُوسَ الَّتِي سَكَنْتَ تَحْتَهُ ظِلُّ الْفُؤُوسِ...

قَدْ انْكَفَأَتْ هَلْفَهُ ظِلُّ هَسِيرِ؟

وَأَنَّ الْقُلُوبَ الَّتِي اشْتَغَلَتْ فِي لَيْبِهِ الْمَظَالِمِ...
لَمَّا تَرَلْنَ فِي دُخَانِ الْمَظَالِمِ...
تَرْسِفُهُ مِنْ هَبْلِ أَغْلَالِهَا فِي الْوُفُولِ؟
وَأَنَّ الظُّبُورَ الَّتِي تَلْحَنُ تَحْتَ وَطْءِ الصُّخُورِ...
لِيَكُنْ تَسْتَقِيمَ الْقُصُورِ؟
وَأَنَّ قَطِيعًا مِنَ اللَّيْلِ مَارًا لَ يَزِفُهُ فِي نَوِيَارِ الْعُقُولِ؟

II

بِمَاذَا تُحْيِيهِ الْجَنَادِلُ...
عَنْ هَمْنَا الْأَهْرَسِ الْمُتَسَائِلِ؟
أَيُّهَا الْحَقِيقَةُ الْمَشْرِقِيَّةُ مِنْ ظُلُمَاتِ الْجَنَادِلِ!
بِئْسَ الصَّدَى رَدَّدَتْهُ كُفُوفُ الْأَصَابِلِ...
إِذَا يَسْتَجِيشُ وَرَاءَ الْمَلَايِحِ بَحْرٌ مِنَ اللَّمَحَاتِ...
وَبَحْرٌ مِنَ السَّحَابِ الصُّورِ الْمُسْتَتِيمَةِ تَحْتَ شَفْرِفِ
الظُّنُونِ...

وَبَخَّرَ مِنْ الشَّاهِدَاتِ تَمَلَّلَ فِيهَا هَرَادُ السَّنِينَ
وَبَخَّرَ مِنَ الْأَلَمِ الْمُتَلَاطِمِ تَحْتَهُ أَرْبَعَاءُ الْأَنَابِلِ...
نَادَى يُرِيْلُهُ مِنْ لَيْلٍ هَذَا السَّيَّاتِ الْأَمَمِ
وَبَلَكَ الظَّلَالُ الَّتِي تَتَمَلَّلُ خَلْفَ الْحَجَارَةِ بِثَلَاثَةِ الذُّبَابِ
الْأَصَمِّ...
وَهَلْ نَفْسُهُ الرَّاهَتَانِ الْمَرِيَّتَانِ عَلَى الصَّخْرِ...
إِلَّا عَنَاقِيدَ مِنْ أَعْيُنٍ طَائِسَاتٍ...
وَأَفْنِئَةٍ تَتَطَلَّعُ مِنْ ظِلْمَةِ الصَّخْرِ؟
أَمْ نَذْرُكَ النُّظْرَاتِ الَّتِي تَسْبُرُ الصَّخَرَ...
غَيْرَ الْجَوَى الْمُتَجَبِّمِ فِي الصَّخْرِ؟
فَارْقِعْ إِشَارَاتِكَ الْأَفْرِيئَةَ نَحْوَ هَيْفَةِ الشَّهَادِ الْبَعِيدِ!
وَقَبْلَ هِرَاجِ الَّذِينَ رَمَوْا تَحْتَهُ وَطَرِ الْجَنَادِلِ...
أَزْدَاهُمْ فِي سَكُونِ الْجَنَادِلِ!
فَانْقَرَبْتَهُ فِي السَّكُونِ بَرْوَحِ الْجَنَادِلِ...
قَبْلَ هِرَاجِ الْيَدَيْنِ!
وَقَبْلَ شُعَاعِ الدَّمِ الْمُتَوَضِّعِ فِي الصَّخْرِ!

أَيْتَهَا الْخَفَرُ الدَّوْبِيَّةُ!
 أَيْتَهَا التَّبَضُّعُ الْجَرِيحَةُ!
 أَيْتَهَا الْأَذْرَعُ الْخَافِقَاتُ بِتَلْبِلِ الْأَعَاصِيرِ!
 نُدَى إِلَى هَيْبَالِ الصَّدَى الْأِيدَاتِ!
 وَعَنْ نَبْعِهِ الْمَذَلِّمُ أَرْجَحِي غِطَاءَ الْجَنَادِلِ!
 نُدَى إِلَى بَفْصِنِ الضِّيَاءِ الثَّقِينِ!
 لَيْكُنْ أَتَوَعَّلَ عَمْرٍ ظِلَامِ الصُّخُورِ..
 لَكِنْ أَسْتَشِفُّ صَبَابَةَ هَذَا الْجَوَى الْمَتَرَسِّبِ فِي الصُّخْرِ
 هَذَا الْجَوَى الْمُتَلَبِّسِ نَتِيجَاتٍ مِنْ شَفْوَةِ الظُّلَامِ..
 وَبَيْنَ سَطُورِ الصُّخُورِ..
 كَانَ اصْطِفَاقًا يَجِيئُ إِلَى الضَّرِّ مِنْ فُلُوحِ هُذْرَانِهَا
 الْحَائِلَاتِ..
 كَمَا صِفَةٍ مِنْ دَوَى وَتَخْلَعُ..
 كَتَنَصْفِيقِ أَهْبَحَةٍ مِنْ نَحَاسٍ..
 كَلَّيْلِ الْحَرَاقِ إِذْ يَسْتَجِيشُ مِنَ الصُّخْرِ بِخَرَابِلَابِلِ..
 فَارْتَفَعَ شِرَاعُ الْهَوَاسِ عَمْرٍ فِضَمَّ الْقُرُونِ الْقَوَاصِفِ!

عَبرَ فَضَمَّ الْجَوَى..
 عَبرَ أَنْوَاعِهِ الشَّائِلَاتِ..
 تَبَجَّسَ مُنْشَرِبًا فِي فِجَاجِ الزَّمَانِ..
 كَانَ فِضْمًا نَدَافِعَ بَيْنَ حَقِّقَانِ الْحَبَالِ
 وَبَيْنَ غَلَبَانِ الْجَوَانِحِ...
 وَالنَّظَرَاتِ الْكَسِيرَةِ...
 وَالْأَوْفَةِ الْمُسْتَحْمَةِ فِي تَوَجُّهِ أَزْوَاجِهَا..
 وَالظُّهُورِ الَّتِي وَسَعَتْهَا غُدُوشُ الْجَنَابِلِ...
 كُنْ تَشْفِرُفَةً بِأَعْنَاقِهَا دَرَوَاتُ الْمَعَابِدِ...
 كُنْ تَسْتَرِيعُ إِلَى الظِّلِّ أَنْوَاحُ أَلْبَةِ الدِّمْرِ...
 مَا زَالَ كَاهِلُنَا ثَقِيلًا بِالْمَعَادِلِ...
 كُنْ يَمْسُ الصَّخْرُ تَحْتَهُ أَصَابِعُ أَلْبَةِ الدِّمْرِ...
 كُنْ تَتَّبِعُوا بِلَلَّةِ الْغُرُوشِ الَّتِي انْتَشَلَعَتْ...
 قَبْلَ أَنْ تَتَّبِعُوا فِيهَا. الْوَفَى الْأَطَافِيرِ أَلْبَةِ الدِّمْرِ..
 ثُمَّ اسْتَوُوا قَوَى هَذَا الرُّكَّامِ...
 رُكَّامِ الْفُضُورِ الذَّبِيحَةِ

فَمِ اسْتَوَى الْجَنْدَلُ الْمَسَاقِ...

يَا أَيُّهَا الْجَنْدَلُ الْمَسَاقِ!

مَاذَا إِذَنْ تَحْتَ أَضْلَاعِكَ الرَّاسِيَاتِ؟

وَمَاذَا وَرَاءَ الْوُفُومِ الْمُطِلِّ مِنَ الصَّخْرِ مِنْ غَيْبِ الْمُتَقَبِّ؟

غَيْرَ أَهْرَاسٍ عَاصِفَةٍ مِنْ لَهَبِ السَّيَاطِ.....

وَالْأَسَاسِ نَهْرِ الْأَنْدِينِ الْمُعْتَقِ...

يَجْرِي هُنَا تَحْتَ أَضْلَاعِكَ الرَّاسِيَاتِ...

وَالْأَعْيُنَ الْقُرُونِ الْبَوَاكِ نُطِلُّ مِنْ الصَّخْرِ.....

وَالزُّقَرَانِ الْحَبِيسَةِ تَحْتَ ظِلَالِ السَّيَاطِ وَطَرِ،

السَّلَاسِلِ...

وَالْعَبْرَاتِ الَّتِي بَلَّغَتْ رَنَلَهُ هَذَا الشَّقَا...

وَالْأَفْتِلَاحِ الْجُفُونِ الْمُسَدِّ تَحْتَ ارْتِجَاجِ الْمَاقِلِ...

يَا أَيُّهَا الْجَنْدَلُ الْمَسَاقِ!

كَيْفَ اسْتَوَتْ دَرَاهَانُكَ فَوْقَ هَدِيدَةِ هَذَا الضَّنَى؟!

«موريتانيا»

هناك



١ - مخلوقات الرمل

خمسون متراً فقط بعيداً عن جلسات المسامرة أمام العنابر، وإذا أنت والجبل والسماء. المساء يحب الناس كلهم، العساكر بالذات. يصلحك على الرمل ويفرش أمامك النجوم. والجبل صارم السكون، أليف رغم وجوده الأبوى الثابت. ربما لأنه بعيد إلى حد ما، ربما لأنه قصير إلى حد ما. أنا أحب هذا الجبل بالذات. أعطى له وجهي وأعطى ظهرى للفصيلة.

الآن أرى الكلب الذي كان ينبع من بعيد، يعرج ويحوم حوله ثلاثة كلاب صغيرة. الآن أرى نصف القمر المضيء في سماء يتدرج بها الرمادي واللبنى والبرتقالي. الآن أعرف أن الخمسة الجالسين هناك مسيحيين وأن الذي في الوسط يقرأ لهم من كتاب صغير في يده.

أوقن أن بقية الفصيلة تصلى الآن المغرب، وأن البرتقالي سيتلاشى، ويعدده الأزرق ثم يسود الأسود، قبل أن تنام الكلاب الصغيرة والكلب الذي يعرج والمسيحيون والمسلمون.. وأنا.



٢ - الرابع

هي فقط كانت تقارم يده الزاحفة من ساقها إلى أعلى، بينما كانت شفتاها ممنوحتين تماماً، لفمه المعطر بأخر نفس من السيجارة التي يضعها بين شفتيه بسرعة حين يقترب صوت ما.

لأبد أنها أرسلت أخاها الصغير لعمل أشياء صغيرة، أو أن جدتها تجلس الآن نائمة في ركن الحجرة الذي لا أراه
لأبد أن أهلها يعلمون أن أشياء كهذه تحدث بالتأكيد بين أي خطيبين. لأبد أنه يحاول إقناعها بالإسراع في عمل الدخلة أو
على الأقل بقيلة أخرى قبل قدوم أخيها أو استيقاظ جدتها.
لأبد أنها تشعر بنشوة تسمح لها بالاسترخاء هكذا وصفعة بمداعبة.. لأبد أن الشيطان الذي يثألثهما يكرهني جداً.

٣ . مطلق هادئ

مازلت أذكر صوتها البعيد الجريح وهي تقول «ليس موجوداً، ليس موجوداً هنا». كنت أريده لشيء هام فسألتها: «متى
يعود؟»
فاجأنتني إجابتها «إنه لا يعيش هنا الآن». قالتها بهدوء وكأن الأمور واضحة، ويجب أن أنهي الاتصال عند هذا الحد.
لكنني واصلت بإصرار غبي مندهشاً: «أليس هذا بيته؟»
عندما صممت ولم تغلق السكة أدركت فجأة كل شيء. كان صوت أنفاسها واضحاً والسماعة قد تزايد وزنها في يدي
ولساني يبحث عن كلمات مثل «أسف»، هل هناك رقم يمكن الاتصال به فيه؟» وبدا أنها يئست مني تماماً. وأنها رغم كل
شيء لا تريد أن تغلق السكة، فعادت إلى «ليس موجوداً... ليس موجوداً هنا».

٤ . بعد قليل من الآن

رغم نظارته، ضحك الولد للبنت التي مدت يدها فوق ركبتيها المكشوفة. لأبد أنه يسخر منها، مادام شعرها الذي
يواجهني الآن لم يهتز بأية ضحكة. الأصوات بعيدة ثم أنهم يتهايمسان بالتأكيد. بعد قليل من الآن ستتقلص مساحة الظل
التي يختبئان فيها من شمس الكلية. إذا استمرت تجلس معه رغم الشمس فلا بد أنها لا تخاف من أبيها.
مر ولد آخر، وهز رأسه لهما ثم مشى بسرعة. لأبد أنه صديقه جداً، لكن البنت وضعت على الفور حقيبتها فوق جيبتها
البنفسية، وهو سكت يبحث عن شيء يقوله، لأن الصمت يترك البنت مكشوفة أمام الشمس.
لقد وجد شيئاً، وأخذ يهز يديه وهو يقوله. والبنت اهتزت شعرها جداً وأعدت الحقيبة إلى جوارها، فاطمان وشبك
أصابع يديه حول ركبته اليمنى وراح يؤرجحها قليلاً.

الشمس طالت الآن امتداد السيقان الأربع. ستزحف بسرعة إلى الفخذين والذراعين ثم تمسك الرأس. سيكون هناك عرق وتتميل وصداع وكلمات كثيرة يبحث عنها الولد كي يهز شعر البنت. ثم سينهضان بالتاكيد، فقط ستقول عيون البنت لحظة الافتراق ما الذى بلغه رصيد الولد داخلها.

اه يا ذات البلوزة الوردية، لا تجملنى الولد يجلس تحت شمس العام القادم، وحيداً، مثلى.



٥ . الذى لا تطير

أنا أعطيت البنت التى ليس لها تليفون، القصة التى لا أعرف كيف أعيد كتابتها. والبنت التى قالت إنها بالتاكيد ستأتى المرة القادمة، لم تظهر على الإطلاق. والقصة التى صارت بعيدة بدت هشة للغاية، مجرد موعد خطأ فتضييع أو مصادفة طيبة فتظهر.

أظن أننى خاطرت بالقصة فى محاولة لاصطياد البنت. الآن أنقب عن البنت لأمسك القصة. البنت ليست جميلة، فقط كانت تبدو صادقة العينين. والقصة؟ لا أذكر. لابد أنها كانت جيدة مادمت لا أستطيع إعادتها. كل ما أذكره أنها كانت عن ولد يحاول الإمساك بفتاة تطير.

لابد أن البنت التى تطير ظلت فى متناول عينيه وفى لا متناول يديه. لابد أننى أنهيت القصة بالولد يضع يديه فى جيوبه ويسير يشوط الطوب فانا كاتب واقعى.

لابد أن البنت التى ليس لديها تليفون، لا تعرف كيف تتصل بولد مثلى ليس لديه تليفون. أه من الثقوب الصغيرة والأجنحة الصغيرة. يا إلهى معجزة واحدة صغيرة.. أريد قصتى الآن.. أريد أن أجعل الولد يمسك البنت التى تطير.



مختار على أبو غالى

من المسلم به أن الشعر مرسلة كلامية تتخطى المعنى
الوضعي للكلمة، لخلق ذاكرة أخرى غير عادية يتحطم
معها السياق الدلالي للغة ولذلك خص الشعر بالانحراف
الذى «يقف ضد التطابق الكلامي» كما يقول «فاليرى»،
ويتشكل سمة من سمات التكوين الشعري، ومن هذا
التناقض الخصب يتشكل أحد العوامل فى جدلية الإبداع
الشعري، وعلى قدر الانحراف تكون الشاعرية، حيث
تتحرف الكلمة إلى فضاء جديد منتظم على نحو نظقى
معقد يكون هيكلية للنص، متجها بالدرجة الأولى إلى
مخاطبة القلب والمشاعر^(١)، على عكس من النثر الذى
يخاطب العقل، ويتميز باللائنتظام الموسيقى، ولا يمثل
من ظاهرة الانحراف إلا القدر الذى يقربه من الشعر.

وقد عالج «جان كوهن» فرق ما بين الشعر والنثر فى
شكل ثنائية نظم/ نثر، بما هما نقيضان، فالشعر عنده
دورى المسار والنثر خطى المسار^(٢)، وفى سياق حديثه
عن الحشو كمقوم يميز لغة الشعر، فتح قوسا يتعلق
بالنثر الأدبى، ونذكر أن هذا «يستخدم بكثرة ما هذا
النمط من الصور، وهذا يثبت بأنه من وجهة نظر أسلوبية
لا يختلف عن الشعر إلا كمياً، ليس النثر الأدبى إلا
شعرا ملطفاً، حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب،
والدرجة القصوى للأسلوب.... والفارق بين الشعر
والنثر، وبين حالة للشعر وأخرى، يكمن فقط فى الجراة
التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن
بنيتها»^(٣)، وهى رؤية شكلية تصطدم مع ما طرحه «نو
ثروب» فرأى، الذى يميز بين الشعر والنثر استناداً إلى
المقاييس السياقية، كما أنها تصطدم مع رؤية «ريغانتيره»
الذى يرى الفرق بينهما فى طريقة تضمن الخطاب
الشعري للمعنى.

الموضوع الواحد بين القصيدة والقصة حجازى • الشطى

وكان أحد النقاد الشكليين «تينيانوف» - قد نقل عن «جوته» كلمات يقول فيها : «لكني نكتب النثر لأبد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعنا أن نكتب نثرًا ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا، أن يبحث عن قوافي [قواف]، ويتابع إحصاءات الكلمات وتولداتها، حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما - ولو لم يكن شيئًا على الإطلاق - إلا أنه يبدو «دالاً» على أية حال،⁽⁴⁾ ومعنى هذا - بعيداً عن سفرية جوته - أن الشاعر لا يبحث أن يكون ما يجب توصيله، فليس التوصيل هدف الشاعر، على عكس النثر الذي لا يهدف إلى شيء سوى هذا التوصيل.

ويؤدى ذلك إلى أن الخاصية التي تميز الشعر عن النثر - كما ترى المدرسة الشكلية - هي أن الكلمة الشعرية ليست مجرد تمثيل لموضوع، ولكن يتم تلقيها ككلمة، مما يمنحها ثقلاً وقيمة، بحيث «تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقى أشكال التعبير»⁽⁵⁾ وهو تصور بلغ به «سارتر» إلى ذروته، في سياق دفاعه عن استثناء الشعر من قضية الالتزام، لأن الشاعر وإن كان يستخدم الكلمات مثل النثر، فهو لا يستخدمهما بنفس الطريقة «بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها... والكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعان... والنثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقرّب دائماً من غايته، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته، والكلمات للمتحدث خادمة طيبة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى وأدوات تبلى قليلاً قليلاً

باستخدامها وي طرح بها بعد حين ولا تعود صالحة للاستعمال، وهي للشاعر أشياء طبيعية تنمو طبيعية في مهنها كالغضب والأشجار.

والشاعر لدى «سارتر» خارج نطاق اللغة، ولذلك فإن الكلمات التي تبدو لغيره دوافع لمعرفة العالم، تزج بالشاعر وسط الأشياء، بحيث تظهر الكلمات في عيني الشاعر فجاً يصطاد به حقيقة أبية المراس، مما يجعل الكلمات ذات كيان حي تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه، والخلاصة أن اللغة مع الشاعر مرآة العالم. ويستمر «سارتر» في تمييز الشعر من النثر، فالتأثر في رأيه بجلو عواطفه حين يعرضها، أما الشاعر فإنه يصيب عواطفه في شعره، ثم ينقطع عهده بمعرفتها بسبب سيطرة الكلمات عليها، ونفاذها خلالها، وإلباسها إياها أثواباً مجازية، فبدت الكلمات غير دالة عليها حتى في نظر الشاعر، حيث الانفعال أصبح شيئاً له كثافة الأشياء، وعليه مسمة من الفموض، وهي خاصية اكتسبها من الألفاظ التي صار حبيبها، وفي الشعر دائماً أكثر بكثير من مجرد الأحاسيس والشاعر.

ومن أجل هذا وغيره استثنى «سارتر» الشعر والشاعر من قضية «الالتزام» التي كانت مثارة على الساحة الثقافية يومئذ، واعتبر الذين يطالبون الشاعر بالالتزام من الحمقى، حيث لا تشابه بين عمل الشاعر والنثر في الكتابة، فالعالمان منفصلان ولا صلة بينهما، وما يعتد به أحدهما قد لا يعتد به الآخر، فالنثر نفقى في جوهره، والشعراء يترفعون باللفة أن تكون نفعية⁽⁶⁾.

فما الذي نراه في الموضوع الواحد إذا عالجه جنسان أدبيان مختلفان؟ لقد تعود النقاد أن يوازنوا بين

قصيدة وأخرى، أو بين شاعر وشاعر، إن لم يكن في
الافتكار ففي الوسائل التعبيرية، والأنب المقارن يشترط
انتقال الموضوع من لغة إلى لغة حتى يكون مادة
للمعالجة، ولكن الدراسات الأدبية بفروعها صممت عن
معالجة الموضوع إذا تناولها الشاعر والقصاص، وهنا
تكن الجودة في مثل هذه الدراسة، التي سنديرها حول
أديب وقصاص هو الأستاذ الدكتور سليمان الشطي،
والشاعر الكبير الأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي،
وكلاهما عالج موضوعا واحدا، كل بلغة الفنية الخاصة،
اختار له الأول فن القصة، وعالجه الثاني شعرا.

الموضوع يمكن أن تسميه: «المثقفون بين الوهم
والحقيقة، على شريطة أن يكون الوهم والحقيقة معتلين
في السلوك الشخصي للإنسان المثقف في حياته
اليومية، بعيدا عن المادة الثقافية التي يتعاملون بها لأن
ذلك له منحى بعيد عما نحن بصدد، ربما يتعلق
بالمصادر التي تغذي الأفراد والمجتمعات، فتر يبهيم على
الأمانة والصدق بما تقدم به من حقائق، وقد تزيف
عليهم فتعدهم وتمنهم بأوهام وأباطيل، ولكن مسرانا
الذهني يدرس السلوك الإنساني للمثقف، وعلى وجه
التحديد، يرصد جانباً سلبياً لأنموذج المثقف الذي يسرع
إليه الوهم فيوقعه في الارتباك والتخليط وإذا كانت
الأكاديمية تمتد أن تبدأ بمن سبق إلى طرق الموضوع،
فتحن لا نصطدم بها، وإن كان هذا ليس حتماً في
دراستنا، لأننا على يقين من أن المبدع التالي لم ينظر
للأول في قليل أو كثير، فالوازنة على غير بابها أصلاً،
ومع ذلك سنذكر القصيدة أولاً، ونثني بتلخيص القصة،
وليس في الأمر إلا أن الحدث التاريخي للعاملين كان
كذلك.

قصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي بعنوان
«إشاعة» وهي من ديوانه الرابع، وعنوانه «مرثية العمر
الجميل»، ونضعها هنا بين يدي القارئ، ليتابع معنا -
موافقاً أو مخالفاً- نقول القصيدة:

ولما تسلك في الليل من أسروني
بانهمو في انتظاري
وانهمو شوهوا حول داري
وقعته سجيناً
وهانذا هارب وبطارد
أهيم بلا رهبة
اتخبط في العربات، المحلات، مفترق
الطرق، الحوار، هبال التليفون، ضو،
النيون، مرايا المصاعد
أهول أن أتدبر أسرى
أعد دفاعي
أهدق في كل شيء، أراه
كانت أبته إليه اعتذاري
كانت أهول نقل المدينة في غلتي
لسحني
ولكن بلا طائل، فانا هارب
والمدينة تهرب مني
واشمر أني فقدت قاعتي
مللح وجهي

وانى أحسن بمحض الدوار
وان على التحلى بمحض الشجاعة
أقول لهم:

- قد يكون صحيحا، وقد لا يكون أنه
يدى.. أو طونه الظنون!

أقول لهم:

- بل أنا مدنى! فاقبلوني!

ضحت ليلة الرعب سبطنة، ساعة إثر
ساعة وأقبل من أغبروني بأن الذى
سمعه.. إشاعة^(٧)

هذه هي القصيدة التي أرخها الشاعر بعام ١٩٦٦.

بعد ذلك بما يقرب من عشرين عاما، كتب الدكتور
سليمان الشطي قصة قصيرة بعنوان «صوت الليل»
ونشرها ضمن مجموعة قصصية عنوانها: «رجال من
الرف العالي» وتحاول هنا أن أقدم تلخيصا لها يساعد
على متابعة الدراسة.

كان بطل القصة قد بدأ يدخل في النوم، حين دق
جرس الباب، وسبقته زوجته، وعادت ممتعة اللون
لتخبره «أن أحدهم سيموت»، فانسقط الخوف بطل القصة
في عالم الهم، وراح يستحضر أحداث يومه في المجلس
الكبير من نقاش حول وسائل الخدمة الاجتماعية،
واستعداد تفوقه على الآخرين في حديثه الذكي بالمقارنة
بين ضياع الإنسان المعاصر في المدينة من جهة، وبفء
الحياة الإنسانية في صحراء الماضي من جهة أخرى،
واستغرق في هذه التفاصيل والصوت الصارخ على
الباب يستغيث، والبطل لا يفتح، وتكرر الاستغاثة.

ويتكرر معها خوف النموذج، وحين هم بفتح الباب أوقفت
زوجته خشية أن يكون في الأمر مكيدة، وتضخم كلمة
«مكيدة» الهم في خيال البطل، فيهبهم عليه «خاطر
لوقف قديم، حينما تصلب وقال كلاما خطيرا مع شك
ببعض الحاضرين أنهم عيون نافذة أخبار... يومها حدث
على إشاعة الإحساس بالإنسان وإلغاء كل تمييز، وهذا لا
يكون إلا من خلال الموقف السياسي الواضح»، وأدت به
ذاكرته النشطة إلى خطة اختطافه من مجهولين، وأنها
وضعت في ذلك اليوم، وحين تجاوزت إشارات الحدود
المرسومة، وأخذ خياله يلون الأحداث، فانتقل به إلى تأثير
اختطافه على أسرته، حين ينتشر الخبر.

وتسرى عدوى الفرع إلى زوجته التي تطلب بوليس
النجدة الذي لا يرد، ويحاول البطل أن يشجع نفسه،
فيهم بالخروج إلى الطارق المستغيث، وتلقح به زوجته،
ولتردده لا يفتح الباب، ولكن يسأل عن طريق الهاتف
الداخلي: «من أنت؟» فيجيبه: «أنا جاركم حارس المبنى
المجاور»، ومع أن القصة هنا تلقى نقطة غسوة على
الطارق المجهول، فإن فرغ المثقف يده في سرداب آخر
من الهم، فيتخيل أن هناك محاولة لاغتيال الحارس
أخذًا بالشار، ويؤيد هذا الهم عنده أن الحارس من بلد
تكثر فيه حوادث النار، ويستدعى الذاكرة حادًا مشابه
من هذا الطراز، ثم تدر الخرج إلى هذا الطارق، ولكن
الرعب مازال يعمل عمله، فيطلب من زوجته التي صاحبت
أن ترقط الخادم ليكون في صمبته، ويسمى هذا الخوف
حذرا «فالحذر واجب، وإثان أحسن من واحد»، وخرج
الثلاثة، ليكتشفوا أن الحارس المسكين كان يعاني أزمة
حساسية حادة أصابت بعد أكلة سمك لا
تناسبه، ويختم الأليوب القاص قصته بجملة دالة

على لسان البطل: « إنه الضعف البشري»، وجملة دالة أخرى عن البطل: «وراح يرتب أفكاره من جديد»^(أ).

- ودراسة الموضوع تتحرك في مسارين متضادين بطبيعتهما، يتعلق أولهما بوجوه التلاقى بين المعلمين، وهذا المسار هو المحرض والمثير لهذه الدراسة منذ البدء، ويتعلق المسار الثاني بوجوه الاختلاف في المعالجة، وهو مسار لازم بالضرورة، فدونه لا تكون هناك موازنة أو مقارنة، لأن اللاحق من المعلمين والحال كذلك يفقد كثيرا من مقومات الإبداع الأصيل، وفي ذلك ظلم بين، مع مراعاة ماسبق أن يبينه أن أن الذي نحن فيه ليس من قبيل الموازنة ولا من قبيل المقارنة، وعلى الدراسات الأدبية أن تبحث عن مصطلح نقدي يميزه عنهما، ونعتبر هذا نداء إلى كل من يهمه الأمر أن يشارك في البحث عن هذا المصطلح الجديد.

وجوه التلاقى..

- بداية نحن أمام نمط من السلوك الإنساني، يكاد يكون سمة لشريحة من الناس، هذه الشريحة لا تخص المجتمع المصري وحده كما صورته القصيدة، ولا تخص المجتمع الكويتي وحده كما صورتها القصيدة، بل هي سمة نادرة لأن تكون سمة عالمية، لأنها - بيئة الثقافة بوجه عام، وبهذا المفهوم تصبح مفردة من « الفصاذج البشرية، التي يعالجها الأدب المقارن، إذا تتبعها الدارس في الآداب المختلفة بين اللغات، هذا السلوك الذي نراه في نموذج « المثقف» من سلوك متشكك، فيوقع الإنسان في مياة من: التردد، والفرق، والاضطراب، تأخذ عليه جماع نفسه فيصاحب بالحيرة والارتباك، ويذهب قلبه شعاعا لمجرد أي مثير صغير قد لا يكون له

أدنى علاقة بالهول الذي انخلع له قلب النموذج، ومصادقية هذه السمة تقص بها حياتنا اليومية، وفي وقائع الأيام حول كل منا شواهد صارخة على هذه الحقيقة النفسية، فهل جربت الحساسية التي اذكتها الثقافة في الإنسان صاحبها من بعض قواه النفسية في مواجهة الأحداث خارج نطاق الثقافة؟ نخشى أن تكون قد ظلمنا الثقافة لو كان الجواب بالإيجاب!

ومن وجوه التلاقى بين المعلمين أن الشاعر والقصاص اتحدا في الإطار الزمني، فكل منهما اتخذ من الليل وعاء للحدث، وكان التوحد بينهما قويا لدرجة أن كلامهما بدأ بالليل، فالقصيدة تبدأ في بيتها الأول بقول الشاعر: «ولا تسلى في الليل من خبروني»، وكذلك الأمر في القصة وهذه بدايتها: «كان في أول لحظات خدر النوم عنيدا اخترق أنه صوت جرس الباب يهشم صمت الليل».

ولكى يكون التوحد حميما أكثر وأكثر بين المعلمين في الإطار الزمني نجد المبدعين ينهضان على نهاية الحدث أو الأحداث مع نهاية الليل، فالقصيدة تنتهي مع قول الشاعر: «مضت ليلة الربيع مبطنة، ساعة إثر ساعة» وأقبل من خبروني بأن الذي سمعوه إشاعة، وتتوازى القصة مع القصيدة في نهايتها مع نهاية الليل: «مع النور الأول مع الفجر كان منتصباً ثابتاً، يقول لزوجه باعداد ووضوح: لاشي... حساسية».

لو كان الأمر بين قصتين لتوقفت الموازنة هنا، وأكدت على التأثير والتأثير بين المبدعين، ولكننا نكاد نجزم بأن الدكتور سليمان الشطي لم يكن في ذهنه القصيدة من قريب ولا من بعيد، ليس لأنه غير مهتم بالشعر، فهو

القصة فقد صورته المؤلف في المفتاح بقوله: «انتفض.....»
 القى نثاره في حركة رعب مفاجئة، وفي مرحلة من
 تطور الأحداث بداخله: «أحس بالتخايل، وأرخى الخوف
 والمفاجأة كل متصلب في جسده» و «لم يجرؤ على ضغط
 زر الفتح (يقصد فتح الباب)، وبه الوهن في ركبتيه،
 لسانه يصطك متخشباً بين فكّيه، وحتى انتقل به الخيال
 إلى مناقشة الثأر الذي يتعرض له الحارس، يلاحقه
 المعجز والوهن، فيقول: «ماذا لو كان مطارده يجرؤ
 وراءه ماذا يحدث لي؟ قد يصيبني ضرر!» كما يلجأ إلى
 اللغة في تبرير ما هو فيه من هلع، فيسميه «حذراً»، ثم
 يطلب من زوجته إيقاف الخادم مستعيناً بالغة «لا بد أن
 يكون الإنسان منتهباً لما حوله، الموقف مخيف وحتاج
 إلى دقة في التعامل، يجب ألا تكون حركتنا ردة فعل
 سريعة وتابعة للأحداث... حينئذ سنقع فيما لا نصب».

كسماً رسم له المؤلف صورة تكاد تكون تكون
 كاريكاتورية في طريقة فتح الباب فهو لا يلجأ إلى فتح
 الباب الرئيسي الذي يأتي منه الصوت - كما هو المفروض
 - بل يفتح باباً آخر، وحتى هذا يفتحه بيده، حتى «يكون
 لديه متسع من الوقت ليقلعه مرة أخرى، إذا كان في
 الأمر ما يريب...» بيده وحذر سار نحو الزاوية البعيدة،
 فضل أن يرفع رأسه وينظر من بين قضبان السور،
 وحتى بعد أن رأى الرجل متخبطاً ومتكناً على عمود
 النور، و «يده على صدره، وقد التوى كل شيء فيه»، بعد
 كل هذه الحقائق «انفتح الباب، كانت زوجته مندفعة،
 ووراءها الخادم»، الخلاصة أنه آخر من يصل.

ونجم عن الفرع الذي استغرق البطل في العملين
 ووقعه أول الأمر هام على وجهه متخبطاً في مفتق

استاذ اكاديمي في الأدب الحديث، ولكن انطلاقاً من أن
 موهبة القص التي تنبئ إليها منذ بداياته، وبغذاها
 بقراءاته، من طبيعتها أن تكون مبرجة على هذا الجنس
 الأدبي، فتأثره يكون بالدرجة الأولى مستقى من منابع
 القصة. وتنسأل... ما الذي جعل كلا من الشاعر
 والقصص يعمد إلى «الليل» إطاراً زمنياً يغشى مساحة
 القصيدة والقصة من البدء حتى النهاية؟

ونقول... إن الليل هو مسرح الجريمة، فيه تحاك
 الدسائس، تدبر المكائد، لأن عين الكون فيه منطفئة، فهو
 مناسب لتنفيذ الجرائم، والليل بهذا المعنى متطابق مع
 الأوهام التي اعتمدت بطل القصة، من خطف واغتيايل،
 كما أنه منسجم مع القصيدة، حيث العبارات التي
 تتناقلها الألسن عن «زائر الليل»، أو «زوار الفجر»،
 وما دام الأمر كذلك فإن «الليل» في العملين يتجاوز وضعه
 المعجمي، وينهد إلى مسار آخر كإشارة مفتوحة تطمح
 إلى التعبير الكئاني أو الرمزي.

- كما يركز المعلن على تصوير الشخصية من
 الداخل، والتصوير من الداخل يهدف إلى جلاء النفس
 الإنسانية على ما هي عليه في الأفراد والجماعات،
 والوقوف على حقائق الموقف هو الخطوة الأولى في
 العلاج، ففي القصيدة والقصة تجربة إنسانية عميقة تبرز
 الحقيقة النفسية والإنسانية من أجل بناء مجتمع
 أفضل ^(٩) ومع بروز الحقيقة ندرك أن النموذج البشري
 غارق حتى الآن في الوهم الذي أدى به إلى الفرع
 المربك والمحصير، فبطل القصيدة يقول: «وقعت
 سجيناً/وهناذا هارب ومطارد/أميم بلا وجه/ اتخبط
 في العيريات، المحلات..... وأشعر أنني فقدت قناعي/
 ملامح وجهي/ وأني أحس ببعض الدوار»، أما بطل

معه، وهو في جميع الحالات يكون نصا جديدا غير السابق، مادامت أدواته الفنية مكتملة، وعلى القارئ المبدع أن يكشف عن فارق ما بين العملين، ووجه الاختلاف بين العملين في عنصر أو أكثر هي بعض الشواهد على أصالة هذه الأعمال. وعلى هذا ترصد الدراسة وجه الاختلاف بين القصيدة والقصة.

- وأول ما نراه في هذا السياق تعاميز الخطاب، فالقصيدة التزمت ضمير المتكلم من ألفها إلى يائها، وهذا قد يوهي بأن الحدث من تجارب الشاعر الواقعية، ويرشح لذلك أن الشاعر له فكره وتوجهه في المسألة السياسية، مرتبط برؤية وطنية وقومية، والذي أعرفه أن في طبع الشاعر ضربة من الحدة والصرامة والصلابة، بمعنى أنه لا يقبل في جذلياته الطول الوسط، وأعرف مثلاً أن ديوانه الأول «مسينة بلا قلب» قد تعرض للمصادرة في السنوات الأولى للثورة المصرية، ومع ذلك مضى الشاعر في خطه ومعتقدده دون أن يلون فكراً أو يصبح معتقداً، حتى تبين للمسؤولين نظافة محتواه، والتفسير الخاطئ الذي أدى إلى مصادرة ديوانه، وتجربة مثل تجربة القصيدة لا تستغرب على شاعر بهذا الخلق.

أما القصة فقد استخدمت ضمير الغيبة في الحديث عن البطل، ولكن القصة بطبيعتها تفسح المجال لتغير صيغة الخطاب، من غيبة إلى تكلم إلى خطاب، لا من قبيل «الافتتاح» المعروف في البلاغة العربية، بل هو نابع أساساً من تعدد الأصوات في القصة - لاحظ أن القصيدة كانت ذات صوت واحد - فهناك صوت الراوي، وهو الذي يسوق الأحداث فيذكر الآخرين بضمير

الطرق، ثم بدأ يفكر في كيفية المواجهة: «أحاول أن أتدبر امرئ/ أعد دفاعي»، وتطور فكره إلى تشجيع نفسه: «وإن على التحلي ببعض الشجاعة»، ويصلي نفسيراً لما أعده من دفاع، والتفسير يلغز ثلاثة أشكال متغايرة: «أقول لهم: إن أجيب فلستم قضائي»، ثم «أقول لهم: قد يكون صحيحاً وقد لا يكون/ أنته يدي أو أنته الظنون»، والإجابة الثالثة: «بل أنا مذنب! فاقبلوني»، وهي إجابة تتحرك من النقيض إلى النقيض، من رفض الإجابة مع عدم الاعتراف بالقضاء أنفسهم، إلى الإقرار والاعتراف الصريح بالذنب، مروراً بالإجابة المتأرجحة بين الرفض والاعتراف.

وقد تعددت الاحتمالات كذلك مع بطل القصة، فبينما هو غارق في الرعب من احتمال اغتياله، أو صى نفسه بالشجاعة: «لا بد أن يتشجع» وهو المعنى نفسه الذي حدث به بطل القصيدة نفسه، ويبدو أن بطل القصة قد تمالك بعض الشيء، فداخله قدر من التبصر، لا يمكن أن تكون هذه مؤامرة... ذلك الموقف لم يكن بالخطورة، ولو أرادوا أن يصنعوا شيئاً لا يكون بهذه الطريقة المفضوحة، ومع ذلك لم يمنعه هذا القدر من التبصر أن يسقط في وهم جديد.

وجه الاختلاف

سبقت إشارتنا إلى أن العمل الأدبي الأصلي لا يفقد شيئاً من مقوماته لمجرد أنه تلاقي مع غيره من الأعمال، ذلك لأن لكل موهوب وسائله وأدواته التعبيرية الخاصة التي تميزه عن الآخرين، فيظل العمل قائماً بنفسه، وعليه طابع قائله، حيث يشق لنفسه فضاءً جديداً، قد يكون موازياً للفضاء السابق، وقد يكون نقيضاً له، أو متقاطعا

الفائب، وهذا الصوت في حقيقة الأمر هو المسيطر على العمل، ومع ذلك يتيح الفرصة للأصوات الأخرى، كالبدل والزوجة والحارس المصاب، كي تعبر عن نفسها أو غيرها. أما صوت المؤلف فليس أحد هؤلاء على وجه اليقين، حتى لو ادعينا أنه مختبئ وراء صوت الراوي، وحتى لو سلمنا أنه صوت الراوي، فإن هناك مساحة فارقة تنأى إلى حد كبير عن جعل الحدث من واقع المؤلف الخاص.

ينشعب عن تمايز الخطاب عملاقة المؤلف بالنموذج، فقارئ القصة لا يساوره أدنى شك في أن المؤلف يدين البطل، وإذا خففنا التعبير فإنه يرصد جانباً في حياة المثقف، ويضع القصة في سياق العنوان العام «رجال من الرف العالي» يحتم أن يكون أبطال القصص التي تندرج تحت العنوان، أخذ كل منهم بنصيب من العنوان. وجماليات المكان تفسر لنا هذه الجوانب السلبية للأبطال، فمهمة الرف العالي في هذه الفلسفة تجعله مستودعاً لما ليس له مهمة أدبية في حياتنا اليومية، ربما يكون قد بلى أو مضى زمانه، وربما يكون أوانه لم يحن بعد، وفي أحسن الظروف يكون «ديكور»، وأياً كان أمره فليس من الصاجي والضروري في حياة الأوساط الاجتماعية التي يعنى بتصويرها المؤلف، على الأقل في الوقت الراهن، وبهذا المفهوم يكون «المثقف» غير مهياً للتعامل مع الحياة اليومية في أبسط تصوير له، وإذا أطلقنا العنان للتعبير عن «المثقف» بما هو حالة، فإنه يكون في أحسن حالاته بمثابة «تحفة» على الرف العالي، أي مجرد «ديكور»، بعيداً عن متناول الأطفال وقطط المنازل، لأنه بطبيعته هش وقابل للكسر، وعليه أن يصلح من شأنه، ويقوم من سلوكياته تجاه الأحداث، حتى يكون

إنساناً مطابقاً لما يتباهى به من عبارات طنانة في المحافل وفي الكتب.

ونحن مع القصيدة لا نشعر باكثُر من العطف أو التعاطف مع هلع النموذج، لانتقاد تنقاسى غوره وضعفه البشري، ونُحى باللائمة على من سبب له هذا الفرع، بالدرجة الأولى ندين السلطة التي تحارب حرية التعبير وتضطهد المثقفين الأحرار، وتسلط عليهم أذنانها، فلا يشعر المواطن - لا سيما المثقف المثزَم - بالأمان، وما دامت كلاب الصيد تتبجح فهو دائماً مستوفز، يتوقع صنوفاً مختلفة من حرب السلطة، ولأنه تعود على وسائل المصادرة، إما في حياته الخاصة، أو في ما وقع للأشياء والنظائر وعيانه بنفسه، فهو جاهز دائماً لأن يطير قلبه من أية همسة مشبوهة.

فإذا اتحد الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي بالنموذج عبر ضمير التكلم، فلا بأس، لأن له هدفاً فنياً من وراء هذا الاتحاد، فهو يستعدى قارئه على السلطة، من خلال بث عواطفه ومشاعره تجاه الحالة، لتعدى الآخرين فينهضون لمؤازرته في حرب مقدسة من أجل حرية التعبير، وإذا انفصل الدكتور سليمان الشطي عن النموذج مستخدماً أساساً ضمير الغائب، فلا بأس، لأن له هو الآخر هدفاً فنياً من وراء هذا الانفصال، فهو يعمل على تشخيص حالة مرضية، حرصاً منه على علاجها والتخلص من سلبياتها.

ما يؤكد تمايز الشعور عند المؤلفين في علاقة كل بنموذجه، أن المثير أو المحرض الأول في العملين مختلف، فهو في القصيدة واقع صحيح، فهناك من تسلك في الليل وأخبر النموذج بأنهم في انتظاره، وأنهم

شاهدوا حول داره، إنَّ هناك واقعة من شأنها أن توثق الفرع، حتى ولو تمخضت فسى النهاية عن مجرد «إشاعة»، فإذا استجاب النموذج ووقع في قلبه الرعب، ليس من حق أحد أن يتوجه إليه بالولم كما قلنا، ولكن المثير في القصة لا واقع له أصلا، فليس من طبيعة الحدث الأول «الاستفاعة» أن يبعث كل هذه التهويل من مخيلة النموذج، فهو من البداية مريض يطلب العون من الجيران، وهو كذلك في النهاية، ممَّا يشي بعدم التعاطف مع النموذج، لأنه هو الذي تبرع من عندياته بالزواج والاعاصير التي بناها طورا بعد طور، واستسلم لها تصصف به وتدمره، حتى لو اعتذر عن نفسه في النهاية بأنه «الضعف البشري».

حصار البهل مع تحققه في القصيدة والقصة معا،
فإنه في العملين يختلف، فعلى الرغم من أن النموذج يصرح بقوله عند حجازي «وقعت سجيناً»، فقد تمثل سجنه في هروبه وشعوره بالمطاردة والمصاممة من مكان لآخر طوال الليل، وعليه فقد كان سجنه مجازيا، يتشكل في حصار الأفكار السوداء على مناشط الفكر والخيال، أما بطل القصة فقد كان سجنه داخل بيته، وكلا السجينين منبثق أنشاقا طبيعيا مؤثقا مع سياقه، فالحرص في القصيدة تزامن مع وجود النموذج البشري خارج منزله، واقترابه من منزله سيوقعه في المكروه، فهروبه إنَّ طبيعي، بينما الحرص في القصة تفجر مع وجود النموذج داخل منزله، والخروج منه سيوقعه في المخطر حسب أوهامه، فكان لزوم البيت إنَّ طبيعيا.

ظهرت المدينة كموضوع بشكليين مختلفين في العملين، المدينة في القصة إشارة محايدة، أي مجرد

وسيلة من وسائل التصوير، وجدنا فيها البناء الحديث ذا الأبواب المتعددة، والمارس، والتليفون الداخلي والخارجي، السيارات، بوليس النجدة، أعمدة النور، وكلها من مفردات المدينة، استغلها الشاعر كأدوات للتصوير، دون أن يتخذ من المدينة موقفا، إلا في مكان سيأتي بعد قليل، أما القصيدة فقد استخدمت المدينة كذلك بما هي وسائل تعبيرية، «أخطب في الحريات، المحلات، /مفترق الطرقات، الحوارى،/ حبال التليفون، ضرة النيون، مرايا المصاعد...»، والقصيدة بهذا القدر تتفق مع القصة، ولكن القصيدة تقول فيما بعد: «كأنى أحاول نقل المدينة في مقلتي لسنجى/ ولكن بلا طائل، فأنا هارب/ والمدينة تهرب مني»، وهي عبارة تحدد موقفا من المدينة، هو أقرب ما يكون إلى الجدلية، فشاعرنا قد تجاوز علاقته الرومانسية بالمدينة، وانتقل ببصيرة نفاذة إلى مرحلة الوعي بالحدث، وهو موقف ناضج متطور عن مرحلة الرومانسية.

وجدلية المدينة عند حجازي تستدعي جدلية المدينة في القصة، فالدكتور سليمان الشطى خلع على بطله موقفا رومانسيا في لحظة أولية: «لقد أصبح الإنسان وحيدا في أشد المواطن ازحاما.. إن ضياعنا وسط مدينتنا وإحساسنا بالوحدة مرهق.. هذه صحراؤنا، لقد استطاع دفع الإنسان فيها أن يملأ أطرافها المترامية، خلقت مجدا من القيم، وتتابع تمجيده لقيم المجتمع الصحراوي من: نجدة، وتعاضد، وكرم، في مقابل مشاعر العزلة في زحام المدينة، وهذا موقف رومانسي من المدينة، يمثل مرحلة الشعور بالضيق، ويطالب بالعودة إلى قيم المجتمع البدائي»^(١٠).

والوعى المحدث في القصة يأتي فيما بعد، حين يقول البطل معمقا مجرى الحوار: «ولكن علينا ألا نعيش في خدر الماضي.. لم أر أن أمجد الماضي، ولكن أريد أن (أعصرن) هذه القيم، فيجب أن نعيش العصر ونتفهم منطقتنا، وأن نحيا إنسانية الإنسان، هكذا مثقفون يصنعون صناعة المجتمع بتعاونهم، ونحن نعتبر هذه الرؤية الواعية تدخلا غير مباشر من المؤلف، للإيهام بفلسفته الاجتماعية من ضرورة التحول، ولكنه اختيا في الإعراب عن قصيته وراء شخصيته القصصية، مراعى في ذلك أصول الفن القصصى^(١٧)».

- والتمايز السابق ادبى بالضرورة إلى كون القاص موضوعيا في تجربته، حيث ترك بطله يصور نفسه في حديثه الداخلي مع نفسه، ليصور بالتالى وعيه الباطنى، وعدم التدخل المباشر من القاص، جعل القص كأنه صبر عن محايد مصاحب للبطل، وبهذه الحيلة الفنية عمل على تبرير الآراء والأحوال والدوافع عامة، وبهذا الشكل الدرامى بدت القصة موضوعية اجتماعية محضة، وهى كذلك بطبيعتها.

والامر ليس كذلك في القصصيدة، فالشاعر وصف تجربته عبر مشاعره الخاصة، ومن أجل ذلك ظلت القصيدة تعبيرا ذاتيا. وفارق الذاتية والموضوعية الذى تلمسه في العمليين موضوع الدراسة، فارق عام بين الجنسين الأدبيين: الشعر والقصة، وقد عبر حجازى والشمطى عن ذلك بوضوح.

- ونحب أن نختم هذا المبحث بفارق آخر، وهو وإن كان عاما فإن له ملامحه فى المادة الأدبية التى تخضع للدراسة، هذا الفارق أشرنا إليه فى المبحث، وهو علاقة

الشاعر والنثر باللفة، ونصوغه هنا فى شكل ثنائيات متقادة، ثنائية كبرى هى : شعر/ نثر، ويتفرع منها مجموعة من الثنائيات الصغرى، هى:

ثنائية: الموقف وسيلة للصورة الشعرية/الموقف غاية فى ذاته للنأثر.

ثنائية: الشاعر دون كلماته/ القاص متجاوز للكلمات. ثنائية/ الشاعر فى خدمة الكلمة/ الكلمة فى خدمة القاص.

وجميع هذه الثنائيات متمثلة فى القصيدة والقصة، ولنا وقفتان مع بعض كلمات فى القصيدة، نتبين على ضوءها القيم الفنية التى تقسم الأطراف الأولى فى هذه الثنائيات، ونخص الأولى لأن الأطراف الأخرى لا تحتاج إلى تفسير. تبدأ القصيدة بقول الشاعر: «ولما تسلى فى الليل من أخبرونى/ بأنهم فى انتظارى/ وأنهم شوهوا حول دارى/..» والتحليل اللغوى بمثابة الضوء الكاشف للأسرار الكامنة فى التعبير، فكلمة «تسلى» دالة بوضوحها على التخفى، و«الليل» حجاب بطبيعته عن الرؤية، والفاعل التسلى والإخبار اسم موصول فهو غير محدد، والخمير «هم» ورد مرتين، مع واو الجماعة فى «شوهوا» ثلاثتها ضمائر تعود على غير مذكور فى الكلام، ويثاء الفعل «شوهوا» لجهول، ضيع الفاعل الشاهد على الواقعة، كل هذه إشارات دالة بقوة على الضبابية وعدم التثبت من حقيقة الأمر، مما يشى منذ البداية بأن تتجلى النهاية عن مجرد «إشاعة»، فكانت الكلمات الأولى شاركت فى صناعة نسج لغوى من الإشارات الدالة، هيأت السياق لا حطيات المفاجأة غير المتوقعة «إشاعة»، التى أحدثت بمفردها مفارقة حادة مع كل ما سبقتها فى فضاء القصيدة.

جملة ، لنرى كيف عبرت عن معناها قصة «صوت الليل» . يقول حجازي في قصيدته وهو يصور حالة الاضطراب التي سقط فيها: «وأشعر أني خلعت قناعي»، وهي جملة نموذجية للتعبير الشعري الذي بلغ غايته في تمثيل المعنى أكثر مما تدل عليه . على حسب ما قرره سارتر . ، فالقناع كمصطلح نقدي معاصر له حدوده وشروطه التي تواصى بها الدارسون، ولسنا عن هذا نتحدث، فليس لدينا قناع بهذا المفهوم في القصيدة أو في القصة (١٢)، ولكننا فقط نحاول إلقاء الضوء على كثافة التعبير الشعري . وفكرة القناع أساسا مستعارة من المسرح، حيث يرتدى الممثل غير ثيابه الخاصة، ثيابا تتلاءم مع الشخصية التي يقوم بتمثيلها، وليس فقط مجرد تغيير الثياب، بل يغير من ملامحه وسماته وحركاته، وهذا هو القناع، ومن خلال القناع يتضمن الممثل شخصية من يمثله على خشبة المسرح، وعليه في هذه الحال أن ينسى أو يتناسى تكوينه الخاص الذي قد يفارق تكوين البطل زمانا ومكانا، فهو إذن يذو دورا مصنوعا بعناية وإتقان، ويهد الفراغ من دوره على المسرح، يعود إلى سيرته الأولى إنسانا طبيعيا .

فإذا انتقلنا إلى ما نحن فيه، تكون الجملة الشعرية التي اخترناها، أشارت إلى حقيقتين، حقيقة ظاهرة يعيش بها النموذج في الأساطير والمحافل الثقافية والرسومية، وهذه عادة تكون محاطة بصيغ معدة تحكمها سلوكيات تحفظ لمصاحبها رونقا اجتماعيا مثاليا، فإذا ما خلا بنفسه وتعرض للسبب والاختبار تجلت الحقيقة الباطنة التي لا تصمد أمام وقائع الحياة اليومية، والعبادة الشعرية أشارت إلى هذه المعاني فقط، ولم تسم على وجه التحديد هذه الأفعال والأقوال التي كان الشاعر

الواقفة الثانية مع قول الشاعر: «كأنني أحاول نقل المدينة في مقلتي لسجنتي» فالصرف «كأن» في بداية الجملة أداة تشبيه، والأصل في الاستعمال أن يليها المشبه ثم المشبه به على التوالي، وضمير المتكلم المتصل بالأداة هو المشبه، كما أنه المشبه به، لأنه المتكلم في حالين، المتكلم مقرونا بكل ما سبق الأداة، من أول «وقعت سجناء»، والمتكلم بشروط ما بعد الأداة، وهذا انشطار في أقل رمز للكلمة، وكل شظية منه تعنى عالما كاملا بعواطفه وانفعالاته، وكنائنه الحية والجامدة.

فكلمة «أحاول» ناطقة بالرغبة في الفعل رغم الشعور بالعجز، لأن المفعول به بإضافته «نقل المدينة» صرح بالاستحالة، ومع ذلك فهناك أكثر من رغبة في التجريب، وتعتمد الاستحالة أكثر إذا عرفنا أن نقل «المدينة» وهي من المتناهي في الكبر، سينتهي ويؤول إلى «مقلتي» المتناهي في الصغر، وهذا في حد ذاته تكثيف لوجود، كما تعلمناه من فلسفة جماليات المكان، ونقل المدينة إلى المقلتين تعبير كنائي عن منتهى الحب، لدرجة أن ترسب مثل هذا التعبير إلى العامة التي انفقت على وضع من تترده في عيونها، وهو معنى دارج في معظم البلاد العربية . إن لم يكن في جميعها .، كما أن إضافة المقلتين إلى ياء المتكلم منتهى الحميمية، وفي هذا وذاك حرص بالغ على احتواء المدينة، حتى تكون عزاء وسلواه في المكان المنطلق وهو، السجن ، الخلاصة أن الجملة هنا جملة قاطبة، وفيها دماهر أكثر بكثير من مجرد إحساس (١٣)، حيث الانفعال أصبح شيئا له كثافة الأشياء .

ونود في نهاية هذا المبحث أن نكون أكثر قربا في التفرقة بين لغة الشعر ولغة القصة، ونأخذ من القصيدة

للتفصيلات الجزئية قولاً وفعلاً، ظاهراً وباطناً، بل إننا نستطيع القول إن مبنى القصة في هيكلها العام ليس إلا رصداً للنموذج في حالته، مرة بالفنّان، وأخرى من قنّان.

إنّ لقد أحس الشاعر حين كثف التعبير، لأن هذا طبيعي في لغة الشعر، ولقد أحس القاص بسرد التفصيلات، لأن ذلك من طبيعة الجنس الأدبي كقصة، وإن يقبل من أحدهما إلا ما جاء من كل منهما، ليس ذلك هو عين الحقيقة الأدبية التي قررهما «سارتر» حين قال: «إنّ النثر إذا أفرط في تبديل الكلمات، فإن صورة النثر تتحطم، وتقع في الفراغ، وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشعر أو للتعليم، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر، وخسر دوره، فالأمر هنا أمر تراكيبي معقّد غير صافية، بيد أنها معقّدة»^(١٤).

وفي النهاية..

نرجو أن تكون هذه الدراسة قد أفلحت في تعريض المهتمين بالدراسات الأدبية، وأثارت فيهم شهوة المزيد من المساجلات، لإثراء موضوع بكر على هذا القدر من الحيوية، وإلّا فمسننا الجهد المخلص.

الإسكندرية في ٢ نوفمبر ١٩٩٦

يمارسها وهو يرتدى قناعه، وهنا يجيء دور القارئ الحصيف، ليشارك في العمل الأدبي، بالتكهن عما يمكن فعله أو قوله حينئذ، وما دام القارئ مشاركاً في صناعة العمل فإن السلوكيات ستعتمد بتعدد القراء، بل إنها تتعتمد مع القارئ الواحد كلما أعاد القراءة، وفي هذا وذاك أيما إخصاص وغنى للعمل الفني، فلكل قارئ تجربته الخاصة التي يمتّاح منها في التفسير والتأويل.

ولو أن القاص قال لنا مثل هذه الجملة الشعرية فلن نكتفى منه بها، فعليه أن يكون أقرب من الشاعر في الدلالة على المعاني، وقصة «صوت الليل» على دراية بهذه الحقيقة الأدبية، وحين أراد القاص أن يعبر عن القنّان بما هو مفارقة صارخة بين الظاهر والباطن، عمد إلى تسمية المعاني وتحديدتها في الحالين، فتحدث عن النموذج حال كونه مرتدياً قناعه، ساعة كان يناقش قضايا الإصلاح الاجتماعي في المحافل بأسلوب منعق وجذاب، حينئذ كان يقول كلاماً كبيراً، كلاماً يليق بإنسان كبير في زعمه، وحين أنسحب من المجتمع، وخلا إلى نفسه في البيت، وتعرض للاختبار، تجلت حقيقته دون «دوش»، إنسان هش، لقد سقط القنّان الذي كان يتزى به في المجتمعات، وكل ذلك قاله القاص بسرد

الهوامش والتعليقات

١ - انظر، د. ديزيره سقّال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، ط الأولى ١٩٩٣، ص ٦٢ وانظر ما أشار إليه.

- ٢ - انظر، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط الأولى ١٩٨٦، ص ٩٧، ٩٦، وانظر معه بحثنا الموسوم: الشعر وأخه التضاد، حواريات كلية الآداب - جامعة الكويت، المجلد الخامسة عشرة الرسالة للمائة وثلاثة ٩٤ - ١٩٩٥، ص ١٢٠.
- ٣ - انظر أيضاً حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط الأولى ١٩٩٤، المجلد الثاني من الفصل الثالث، ص ٨٣ - ٩٠.
- ٤ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، السابق، ص ١٤٢.
- ٥ - النص نقل من د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٧٩، ٧٨، وسقط منه سهواً تغيير «عن قوائمه»، ونقلها عنه آخرون دون التنبيه إلى أن الصواب هو «عن قوافيه»، والتجاوز مع المؤلف الأول وأرد بما أتته قراءة الأولى، أما من الناقل فالتجاوز أقل لانه قراءة ثانية ومن طبيعتها الاستدراك على السهو.
- ٦ - جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت لبنان ١٩٨٤، ص من ٧ - ١٥.
- ٧ - أحمد عبد المصطفى حجازي: ديوان الشاعر العربي المعاصر، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، يناير ١٩٩٢م، ص ٣٩٧ - ٣٩٩.
- ٨ - انظر للقصة كاملة، سليمان الشطي: رجل من الرف العالي، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، يوليو ١٩٨٩، ص ١٣٣ - ١٣٢.
- ٩ - انظر، د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
- ١٠ - لمزيد من المعلومات حول علاقة المثقف بالمدنية، انظر كتابنا «المدنية في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويت، العدد ١٩٦، أبريل ١٩٩٥، الفصل الثلاثة الأولى، وهي تناقش على الترتيب موضوعات: الضياع في المدنية - وهو الشق الأول من العلاقة الرومانسية، وثنائية: الغربة/المدنية، الشق الثاني من المرحلة الرومانسية، وهي تقابل الوجه الرومانسي في القصة على شكل ثنائية: المدنية/ الصحراء، والفصل الثالث: جدلية المدنية، وهو بداية الوعي بالحدث.
- ١١ - انظر، د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، السابق، ص ٥١٥، حيث أشار إلى أنه «قد تتطابق آراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التي خلقها ولكن دون أن يظهر ظهوراً مباشراً، فلهذا أن يبرر هذه الآراء بالأحوال والدوافع والموقف عامة، بحيث تبدو موضوعية محضة - ومعروف أن ذلك تطور جاء مع الواقعيين والطبعيين.
- ١٢ - جان بول سارتر: ما الأدب، السابق، ص ١٤.
- ١٣ - نشير هنا إشارة سريعة إلى القناع بمعناه الفني، فهو أسلوب مبتكر حديثاً كوسيلة تمبيرية، وخلاصته أن المبدع يختار من بين الرموز التاريخية شخصية اشتهرت بموقف أو قضية مما يماثل قضية الشاعر المعاصرة، ويختار المبدع رواء هذه الشخصية، فيتحدث على لسانها، أو يدعها يتحدث على لسانه، فالأمران سواء، المهم أن يتوحد المبدع مع الشخصية في كيان واحد جديد، فيه ملامح منتخبة من المبدع وقناعه، ومن شروط الاستخدام الصحيح في القناع، صلاحية الشخصية للتجدد في سمات معاصرة، والتزام المبدع بضمير المتكلم بحيث تستغرق الصيغة العمل الفني كله، ومن أمثلة القناع،
- في الشعر المعاصر قصائد عبد الوهاب البياتي في العلاج، انظر دراستها الفنية في الباب الرابع من كتابنا: تكليف مسألة العلاج في الشعر العربي المعاصر، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت ١٩٩٦، وما أشرنا إليه هناك من المراجع والمصادر.
- ١٤ - جان بول سارتر: ما الأدب، السابق، ص ٢٤، وهي عبارة ختم بها تعليقه الخامس من تعليقاته على الفصل الأول من الكتاب.

الجد

للبيت قباب ثلاث، واحدة كبيرة تحنو على صغيرتين، تنزل في انسياب على مبناها الذى تطوف به نوافذ عالية يتعاشق زجاجها بالوانه المختلفة، تنسل منها بقايا شمس غارية تضىء بهوه المرصوف برخام أبيض معروق بخطوط سوداء، تقطعه متعرجة، تنمى بعدم انتظام العالم، تمنح المكان ضوءاً قليلاً ينساب ممتزجاً برائحة دهن عود تطوف بالفوانيس الملوكية العتيقة المحطمة المعلقة على الحوائط المتصدعة إلى توجى بآثار عركة بين الزمن والشيطان والإنسان، انتهت بهزيمتهم جميعاً هنا، ولم يبق إلا الجد وحده واقفاً فى المنتصف تماماً، فوق نجمة مغزولة من أضلاع ثمانية من هجر البازلت الأسود والأخضر.

كان وجه الجد عصيباً، له جبين تقطعه خطوط متعرجة سطرتها أيام انتهت عند أنفه الذى كابد غبار معارك ضارية كثيرة، اتسعت فتحتا منخاريه أرسل زفرة حارة، زفرة جواد، تخاطب الريح الساخنة القادمة من الصحراء التى تحوط البيت، شعت عيناه ببريق لف جسده المصنوع من الياق مسحورة.

كان شامخاً متعالياً، كأنه واقف على جبل، نظرتة مرسله قلقة، وجيشه أسفل قدميه ملتحماً فى قتال مرير مع جيش الأعداء، كان غارقاً فى حلم أثير، ابتسم فى ثقة، رأى الشمس الباهرة تزحف ساحبة خيوطها، وجيشه يطارد فلول الفارين، صرخ، فارتجت جوانب البيت من صرخته المدوية المرعدة:

- خلفهم لا تتركهم، إنبحوهم جيداً.

بين صيحات الرجوع، مد يده مفرودة على آخرها، تلمس بكفه الكبيرة المعروفة جباه قواده المكثلة بوجه النصر وبالزبد

التطايير من الخيل المجردة، همهم مباركا لحظات تمر في دماثة، تشعل مصابيح قديمة مرمية في حناياه، ومعلقة مرة أخرى على جنون روجه، صرخ مجلجلا بالفرح:

- مرحى يا رجال.

ارتعدت أوصال النساء الجالسات في الأركان، تقدم الخدم منه مهرولين، صاح أمرا:

- خذوا الخيل إلى مرابطها بعد أن توردوها الماء وتقدموا لها الأعلاف، هيا.

أشار بأطراف يديه إلىهم، ارتفع صوت امرأة من النسوة المكومات في كتلة من السواد ببقايا نحيب مكتوم، نظر الجد متعجبا، قالت فيم البكاء، نعم مات زوجك، اليس هو أيضا ابني؟

ارتعدت المرأة وكلت عن الانتخاب، رجفت على السجادة القديمة المهترئة الأطراف، دخلت في كتلة السواد الملتفة.

الجدة المعجوز قابعة على كرسي كبير مصنوع من خشب اسود، تعلو رأسها نصف دائرة من الصدف المعشق بالخشب، تنظر بعينين عميقتين في بئر الزمن، رأت نفسها تمشي عائدة صوب مضاريهم، الشمس من خلفها مثقلة بهموم نهار صائف طويل، تميل نحو الأفق الغربي والأرض تصعد أنات نهار يموت عندما مالت عن الطريق، برز فتى مشوق راكبا جوادا أشهب، اندفع نحوها، انطلقت تعدو أمامه، مال عليها، رفعها، أرففها خلفه وهو يضحك ضحكات مجلجلة ساخرة، غير عابى بصرخاتها ولا ضربيات كفها القاسية.

افاقت من حلمها البعيد، لم يكن الرجل الواقف أمامها سوى بقايا لصورة قديمة مهترئة في خيالها المتعب، تلاشت الصورة، رأت الفارس المعجوز يقف فوق النجمة يلبس برياطوس، يضع على رأسه طرطورا تتلنى من نهايته كرة صغيرة، يداعب لحية المرسله بلا نظام، يرنو إلى نسوة ابنائه وهن ينتحنن، قال مفتاظا:

- فيم البكاء يا غيبات.

وجه كلامه إلى امراته المعجوز:

- أنت هنا، مرحى بشمسنا الطالعة، مالك، هذى شهور الشتاء عنا قد انقضت، أف... لا ترددين جوابا.

دار حول نفسه، ضرب كفها بكف، صاح:

- أف، ما كل هذا الظلام، افتحوا النوافذ.

لكن أحدا لم يتحرك، كانت الظلمة تنتهب مشاعره، ضرب من ركن، إلى ركن امسك بمقبض نافذة، أداره، انفتحت، صفعت رياح الغروب الواهمة لحيته فبعثرتها، ارتد إلى الخلف، رنا، فرأى الحفدة الأماجد في الحوش يتبارزون بسيف

خشبية، طعن واحد منهم واحدا طعنة صابقة، صرخ وهوى، هلل الجد، أطلق المنتصر صرخة فرحة وهو يضع قدمه على رأس المنهزم.

جاء الليل، تمكن، اغتصبب العالم، فعاد الصغار إلى البيت، تقدم المنتصر الطابور، توقف أمام الجد، انحنى في أدب، وتحت ضوء شمع تسكب الفوانيس المنكسرة ببارك الجد رأس الصغير تتمتع بدعاء غامض، ولما صار المنهزم أمامه، شمت عينا الجد بفرجة مجنونة عابئة، هوت كفه بصفعة ثقيلة على صدغ الصغير، الذي انسحب في نلة يركز على أسنانه ويولوك غيظه، ارتدى على الأرض باكيا، اطلت امرأتان من فرجة في كتلة السواد، كانت احدهما أم المنتصر، والاخرى أم المنهزم، وفي لحظة انتفضتا، صارتا واحدة في وجه الأخرى، انشبتا أظافرها في عنقيهما، تصارعتا صراع الديكة لقت الرقطاء غريمتهما السوداء على الأرض وكشفت سترها، عند ذلك ضجت النسوة الجالسات برغبات مسعورة فمن أمسكن الأخفاف، أنهلن على السوداء بضربات ثقال، على الرأس والوجه والفخذين، نهضت المرأة تلطم نفسها، وولت مسرعة، فتحت الباب، جرت إلى الحوش، قبعت كما تقبع الجوارح في ركن وهي تنتحب، فهقه الجد مرسلًا ضحكة ليشنك مع الليل والخلاء.

حين دخل الرجال العائدين من رحلة النهار مشعثين متريين، عيونهم حمراء مقروحة من غبار طرقات كثيرة تجولوا فيها طيلة النهار، رموا أخراجهم التي تحمل بضاعتهم بجوار الحائط، هناك الأخراج، محشوة بلفيف بضاعتهم، عطور، بخور، عود، سندل، مسك، جايوى، سواك، حرجل، حلف بر، بنر خلة، مناديل، كتب في الاتصال، أعمال محبة، متون في إخراج الثعابين الخفية وعذابات الروح ونعيمها.

تقاطعت أيديهم على صدورهم، انحنوا أمام الأب الذي هز رأسه راضيا، تمثلوا أمام عيني أثة عظيمة بأغصان ممتدة ضارية، أحصاهم، تأكد من تمامهم، أشار بيده، أوما برأسه لهم فانصرفوا يملأون البيت ضجيجا وهم يجمعون نسايم وأولادهم.

الخدم المسحورون المنومون في أودية ملونة، مدوا السماط فردوا عليه القدر والدسوت، رفعوا عنها الأغطية، تصاعد البخار ورائحة الآدم، تسارع الرجال في اختيار الأماكن الأكثر قربا من الطعام، مدوا سواعدهم وتنازعوا القدر، دسوا مخالفهم فيها، أخرجوا الأشلاء شلوا شلوا، لما انتهوا كانت كومة من رفات السنين على المائدة.

أسكرهم الشبع فتضاربوا بالأيدي القذرة، اجتذبوا اللحى حتى التصقت شعورها بالدهن والجيلاتين، جلسوا يتمازحون، شربوا العرقسوس، هذات أعصابهم، لفهم هدوء عميق، صاروا مسحورين منومين، وقفوا أمام الأب صفا، أيضا فعلت النساء، أحصاهم الجد زوجا زوجا، كل واحد وزوجه غرفة من الغرف المترامية، وهو يطلق عليهم الأبواب.

في هدأة الليل وقف فوق النجمة يتسمع عزف الاشتها وضجيج الأجساد.

في الصباح، عندما جذب الأب مزلاج الأبواب، خرجت النساء، شققشن سعيدات، اندفعن كالطير المحبوس، رأينه يقف بقامته اللديدة، ارتدبن للخلف، اختبأن خلف أزواجهن، أحكمن الاتشاح بالسواد، عبثن في أومام الليلة الفائتة، غنجن

غنجا سريا، تاون، تمايسن، بينما كانت السوداء واقفة تلمق جراحها، رمتها الرقطاء بنظرة مخيفة، فكفت عن لفق الجراح، شدت عودها، رنت إلى زوجها القمى المكدوب، قارنته بالآب الشامخ، همست:

- حمدا لك على نعمائك.

فى المؤخرة، كان الأطفال واقفين، يلهم الإهمال، ملايسهم رثة، اقدامهم متسخة حافية اظافرهم حادة، شعورهم مشعثة ملبدة، وعلى الجباب ملح شقاوتهم، نظراتهم عصبية قلقة، عيونهم تفوح بسطوة نبتة الجنون فى دماهم.

عنما انتهى الجد من تلاوة الصلوات، مد الخدم السعاط فرشوا عليه اكواما من الخبز المقد وريوة من عجوة التمر، جلسوا يتناهشون الطعام، ويتهارشون.

تقدم ابن السوداء من الجد، همس فى أذنه، وشى بابن الرقطاء، (هو يسرق بيض الدجاج ويشربه)، رمى الجد كسرة الخبز من يده، هب، وفى سورة من عزمه وفوران دمه مد مخلبه والتقط الصغير الذى اندس تحت جلباب أمه، قبض بأظافره على زوره، صفط حشرج الصغير حشرجة الموت، انتجت الأم، ولوات، خمشت خديها، لطمت صدرها، صرخت، تقدم أب الغلام بنظرة متوسلة خائفة، ترك الجد الصغير، صاح:

- انبأبى.

جاء خادم اسود هائل الجثة، له عينان تطلقان شررا، بيده سوط راعش، قال:

- مولانا.

انحنى حتى لامس الأرض جبينه، قال الشيخ الفاضل:

- خذه.

صرخ الصغير وتلوى بين يدي العملاق، شد إلى عمود خشبي، ضربات السوط خطت على جسده خطوطا نارية نازلة من أعلى إلى أسفل، شقت فى جلده الغض درويا زرقاء لدم منجس، حل وثاقه، هوى على الأرض، زغردت السوداء، لثمت كف الجد، وحتى تبدى الشمامة فردت كفها وقبضت الأخرى، صحن غل كيدها فى وجه الرقطاء المجزونة المنكسرة.

كان الأب واقفا مفتوح الساعدين مغمض العينين يتلقى ضربات الإلهام، فتح عينيه فاطلت رغبات مجنونة، فزعت لمراها النساء، تراجعن، تجمعن فى حركات سريعة، انكمشن انكماش طيور داجنة، غطين أجسادهن بعباثن، عدن كتلة من السوداء، اقترب الجد منهن، مد يده، التقط واحدة، جذبها، انسأقت معه، انغلق الباب عليهما.

بارك الأب الصباح، فرد كفيه فوق رؤوس الأبناء، اغمض عينيه، ابتلع غصمة حلقة، فتح عينيه، كان نور غامض يحيطه بهالة من الكبرياء الجريئة، صاغ صوته الكلمات بنغمات مثقلة وخفيفة، عبر بهم السهل والجبل، جسد المستحيلات الأربعة، بدأ الكلام بهمس وان، قال:

- انتم العصبة الخيرة التى أتاكن بها اللحظات واقارع الزمن.

من كلماته خرج تنين يفح لسانه المثلث نارا لفحت اجساد الواقفين، توعد بها المارقين، وأره يضربهم بصراف ذنبه الطويل القوى، ثم جاء قديس على ظهر حصان أبيض، مخلوق من نور يمسك حرية مثقلة، يفوص بها في قلب التنين، ينفجر القلب، تخرج منه جنينات مضيئات، طفن بالأبناء هزجن لهم، مددن اطراف أصابعهن، أخذن أيدي الأولاد، رقصن معهن، دخن بهم من الباب الضيق، حيث عالم الصور، كل واحد من الأبناء صار ملكا يشع نورا، يسبح في الفضاء ينفق طبقات السديم المتراكم منذ الأزل، يراقص جنيته، حتى انتهوا إلى أرائك رमित عليها وسائد من حرير أخضر، وفُرشت ملاءات بيضاء، تسارعت أنفاسهم وهم يفضون بكارتهن حتى سُمع صوت فض أغشية زجاجات مياه غازية يمازج صوت انات الغض المكتومة.

كان صوت الجد يخفت شيئا فشيئا، والأشياء تذوى، تتلاشى، أخذهم الصوت إلى برودة البهو، وجدوا أنفسهم واقفين والسمع يسيل من مكائهم، يبلى وجوههم، وصوت الأب حكيمًا مجهدًا، يقول:

- الآن، اذهبوا، اعملوا مشاغل النور والنار إلى العالم المظلم البارد. انحنى الأبناء على الأرض يلتقطون أجزائهم، يرمونها على ظهورهم بعينين ذاهلة مأخوذة ببراعة نداءات خفية، اصطفوا صفيين، سمع لواقع أقدامهم خبط ثقيل وهم يرنون شاخصين إلى الأفق ويخرجون.

وقف على عتبة الباب يرنو لجيشه الصغير، يبتعد، يلوح لعينيه كتلة واحدة تتلاشى عند خط التقاء الأرض بالسماء، أرسل صيحته مدوية لهم:

- النصر أو الموت.

ارتجت جدران البيت، التفت إلى الصغار الواقفين، انتقلوا طابورا واحدا، في يد كل واحد منهم سيفه الخشبي، نظر إليهم، وهز رأسه راضيا مطمئنا، أشار إليهم، انطلقوا يعدون إلى الحوش رافعين سيوفهم وهم يصيحون صيحات الحرب، جالوا وصالوا، فرت تحت أقدامهم الدجاجات المفزوعة، كروا وفروا، ضربوا بأسياقيهم ضربات قوية تلقتها أغشية الأواني التي يسكنون بها، لما رنوا إلى الجد ليسبروا غور عينيه، وأره معلقا إلى مشقة، يتدلى جسده المديد منها، والريح تعبت بلحمته، قدامه يرفسان الهواء رفسات سريعة عصبية متشنجة، جرى ابن السوداء، ضرب الجبل المتوتر بسيفه فلم ينقطع، نظروا حائرين، تقدم واحد، جذب أقدام الجد أقبل الآخرون وفعلوا مثله، زعق عرق الخشب التقاطع المتصالب زعقة هائلة وانكسر، هوت جثة الجد وأرتطمت بالأرض، تراجع الصغار إلى الخلف، لحظات حتى مدأت مخاوفهم، اقتربوا، قلبوا الجثة تاكلوا من موته، أخذتهم فرحة وحشية، هموا بالجد ليتنهاشوه، هب واقفا صارخا فيهم، ومن عينيه أطلقت نظرة متوحشة مسعورة، قال:

- يا أولاد الأفاعي.

تراجع الصغار، اختبأوا وراء أعشاش النواجن، ولما اطلوا، رأوا الجد يقف بكامل هيئته، البرباطوس الطرطور، تتدلى منه كرة صغيرة، يدور، يرقص، يصفق بكليته في جنل، يتتسم، يشير إليهم، اطمأنوا، خرجوا من مكانهم، تحلقوا حوله، داروا معه، منشدين وهم يلوحون بأسياقيهم الخشبية.

ت: أنور محمد إبراهيم

في البداية وضعت لنفسى هذا التقويم لمجرد ان
أتمكن من رؤية وسماح الرواية وبنائها بشكل متكامل
وخاصة بنائها الزمنى. فيما بعد ساعدنى هذا التقويم
على فهم ضراوع نوافع راسكولنيكوف (مع وضد ارتكاب
الجريمة) بشكل أعمق. وفى النهاية قادنى إلى عدد من
الأفكار المتعلقة بخصائص الإبداع الروائى عند
دستوفيسكى بشكل عام.

لقد كان جروسيمان^(١) على حق - من وجهة نظرى -
عندما كتب قائلاً: «إذا كان من الواجب مبدئياً وببساطة
تسمية رواية ستانفالد (الأحمر والأسود) رواية عام
١٨٣٠ بوصفها تعكس التيارات العقلية والأخلاقية
لزمانها، فإنه حري بنا ومن نفس المنطق أن نسمى
(الجريمة والعقاب) رواية عام ١٨٦٥. ويغض النظر عن
المغزى غير الزمنى، فى فهم دستوفيسكى، فإن هذه
الرواية هى أولاً وقبل كل شيء رواية عن العصر،
ويطبيعة الحال فقد استوعبها القارئ على هذا النحو
آنذاك.

أحداث ما قبل الرواية

لا يوجد فى هذه الرواية - على نحو خاص - أى
مقدمة Prologue أو عرض exposition. تبدأ الأحداث
على الفور وتتصاعد على نحو خارق لا نظير له. ولكن
من الممكن - على أية حال - استرجاع هذا العرض تبعاً
لعدد من الحقائق المبعثرة فى الرواية والتي تلعب فيها
دوراً خاصاً، سواء دور المُحجّل والضميرة للحدث المباشر
أو بمثابة مظهر له.

يبلغ راسكولنيكوف من العمر ثلاثة وعشرين عاماً إذا
فهر من مواليد عام ١٨٤٢.

سوف نتعرف على طفولته من حلم: «لقد حلم

الصياغة الفنية الزمن
فى رواية الجريمة والعقاب
يودى كارياكين

بطولاته هناك، فى مدينتهم الصغيرة، إن عمره سبع سنين، وهماو ذا فى يوم عيد يتنزه مع أبيه قرب المساء فى ضاحية المدينة، كان الوقت رمانياً والنهار خانقاً والمكان هو نفس المكان الذى انطبعت صورته تماماً فى ذاكرته ولكنه يبدو فى الحلم أشد وقسماً مما هو فى ذاكرته. كانت الضاحية تحتل موقعاً يجعلها مكتشوفة وكأنها ميسوعة فوق راحة اليد فلا تجد حولها أثراً ولو لصفصافة واحدة، وفى مكان بعيد جداً عند طرفها تلوح بقعة سوداء هى غابة صغيرة. وعلى مسافة بضع خطوات من آخر بسنن من بسنتين الضاحية توجد حانة كبيرة كانت تصد فى نفسه دائماً أسوأ الأثر بل والظوف والرعب أيضاً وذلك حينما كان يمر بها فى أوقات النزهة بصحبة أبيه. كانت الحانة مكتظة دائماً بأناس يتعالى صياحهم وتدوى قهقهاتهم، يتشائمون ويرفعون عقورهم بفناء بذى بأصوات مجوحة ولم يكن الأمر يخلو فى أحيان كثيرة من الشجار، أما حول الحانة فكانت الطريق غاصة بالمستكمين من السكارى نوى الوجوه القبيحة... فإذا تصادف والتقى الصبى بهم فإنه كان يهرع للالتصاق بأبيه بشدة وقد راح جسده كله يرتجف. وعلى مقربة من هذه الحانة كانت هناك طريق، هى فى الحقيقة سكة زراعية متروية دائماً ودائماً ما يكون هذا التراب الذى يكسوها أسود اللون. تسمير هذه السكة متعرجة حتى تقضى بعد ما يقرب من ثلاثمائة خطوة إلى جبانة المدينة. وفى وسط الجبانة تنتصب كنيسة حجرية ذات قبة خضراء، كان يذهب إليها مرة أو مرتين فى العام بصحبة أبيه وأمه لحضور القداس الذى كان يقام لتأبين جدته التى ماتت منذ زمن بعيد، تلك الجدة التى لم يرها فى حياته مرة واحدة، وكانوا يأخذون معهم إبان ذلك الحلقى التقليدي ويضعونها فى طبق

أبيض ملفوفة فى منديل أبيض. كانت هذه الحلقى تصنع خصيصاً لحل هذه المناسبات من الأرز والسكر وقد غرس الزبيب فى سطحها على هيئة صليب. كان الصبى يحب هذه الكنيسة ويحب إيقظانها القديمة التى يخلو أكثرها من الزينة كما كان يحب أيضاً الراهب العجوز برأسه المرتجف. وعلى مسافة غير بعيدة من مقبرة جدته المغطاة ببلاطة كبيرة، كان هناك قبر صغير يضم رفات أخيه الأصغر الذى مات وعمره ستة أشهر والذى لم يتسن له أن يعرفه أو يتذكره لولا أن أهله قد أخبروه أنه قد كان له أخ صغير، فكان كلما زار المقبرة يرسم على نفسه إشارة الصليب بكثير من التقي والخشوع وينحن أمام القبر ويقله.

نستطيع أن نلهم وأن نستشعر الكثير من هذا الحلم حيث سنجد - فيما بعد - الفلاحين السكارى (ويُدعى أحدهم ميكوكا) يضرِبون حصاناً.

«ولكن الطفل المسكين نسي نفسه. وهماو يشق نفسه وهو يصرخ طريقاً فى الزحام متجهاً صوب الدابة حتى إذا بلغها راح يحيط خطمها الميت الدامى وهو يقبلها تارة فى عينها وتارة أخرى فى شفتيها... ثم إذا به يقفز فجأة وقد بلغ به الغضب أشده فيهب على ميكوكا بقبضتيه الصغيرتين. وفى هذه اللحظة أدرك الأب الذى ظل يحاول اللحاق به طويلاً ثم أمسك أخيراً ليخرج به من وسط الزحام وهو يقول له:

- هيا بنا، هيا بنا إلى المنزل.

- ابتاه لماذا... لماذا قتلوا الحصان المسكين!

نطق بهذه الكلمات وهو ينشج ولكن أنفاسه تقطعت وراحت الكلمات تخرج من صدره المصنق مختلطة بالصراخ...»

أن هذا الأمر استمر بعض الوقت فقط. كان الإصلاح الزراعي قد بدأ لقوه، كما بدأ إصلاح القضاء. أصاب الارتباك حرب الصحافة الخفية في روسيا، هاجت الاجتماعات الطلابية واحتدم الجدل حول بيازاروف وروحميتوف. وفي مايو من عام ١٨٦٢ ظهر في صحيفة «مالادايا راسيا» (روسيا الفتية) إعلان (عبارة عن دعوة لقتل القيصر وإعلان الجمهورية) وانتشرت حرائق بطرسبورج الشهيرة. كان زمنًا للعلانية المباركة التي تحدث عنها سفيغر يجايلوف لراسكوننيكوف: «بالمناسبة: ألا تتذكر ياروبون رومانوفيتش كيف جرى منذ عدة سنوات مضت التشهير بشباب من النبلاء... نسيت اسمه! - على مرأى ومسسم من الناس وفي كل الصحف والمجلات لأنه جلد بالسيوط امرأة المانية في إحدى عريات القطار؟ هل تذكر؟ كان ذاك وفي نفس العام على ما أظن وقعت جريدة «العصر» في عمل شائن (لعلها نشرت عملاً يسمى «ليال مصرية» أو محاضرة عامة. ألا تذكر شيئاً عن هذا؟ عن عيون ما سوداء! أه!... إلى أين ترى ولت أيام شبابنا الذهبي!».

ما الذي كان يمكن أن يقرأه ويراه ويسمعه راسكوننيكوف آنذاك؟ إنه نفس ما كان بإمكان دستوفيسكي نفسه أن يقرأه - لم لأنه نفس ما كان يحدث مع أبطال دستوفيسكي في رواية «مذلولون مهانون» تراهم يستذكرون (المساكين وكاتبهم) وفي «مذكرات من البيت الميت»، «قصة بشعة»، «ذكريات صيف عن انطباعات شقاء» التي نشرها الأخوان دستوفيسكي في جريدتهما «الزمن» في الفترة من ١٨٦١ إلى ١٨٦٢. لم ؟ هل تتذكرون راسكوننيكوف وهو يقول: «أين قرأت هذا، أين قرأت كيف أن محكوماً عليه بالإعدام يقول أو يفكر وقد بقيت

لم يكن الأمر سوى مجرد حلم. ولكنه حلم وأبنا من خلال طفولته كلها. كما رأينا نواة شخصية المستقبل (هذه الشخصية ذاتها هي التي سوف تحطم راسكوننيكوف فيما بعد).

لمسة أخرى من اللقاء - الفراق مع الأم عندما سقط أمامها ليقتل أقدامها:

«قالت الأم وهي تنتهد: روديا ياعيزي، يا ولدي البكر، ها أنا ذا أراك الآن كما كنت في صغرك تماماً. كنت تجيء إلى على هذا النحو نفسه فتطرقني وتقبلني بهذه الطريقة نفسها وحين كان أبوك لا يزال معنا وحين كانت حياتنا قاسية قسوة شديدة كنت أنت الذي يميزنا كلينا بوجودك وبعد أن لفنت أباك كم مرة بكينا على قبره أنا وأنت متعانقين كتمانقنا الآن».

والإيك هذا المقطع المشهور أيضاً: «إن المرحوم أباك قد أرسل إقتاجه مرتين إلى الجريدة مرة شعراً أولاً (مازلت محتفظة بهذه الكراسية، ساربيها لك يوماً)، ثم مرة قصة باكملها (وقد رجوت أن يسمح لي بنسخها) وما أكثر ما دعونا الله أن ينشروا له إقتاجه ذلك ولكن لم ينشر».

(أما ما كتبه الابن - فقد قبلته الصحف. وبهذا تحقق حلم الأسرة. ها هي الأم سعيدة تتلع شوارع بطرسبورج وهي تحمل مقاله...).

وقد كتبت الأم: «... أعلم يا صديقي الحبيب انه ربما نلتقي كلنا سريراً ونحتفن ثلاثتنا بعضنا البعض بعد فراق دام ثلاث سنوات!».

إذاً فممن ثلاث سنوات مضت تقريباً أي في عام ١٨٦٢ عاد راسكوننيكوف إلى بطرسبورج والتحق بكلية الحقوق بالجامعة. لا داعي أن يتذكر قارئ ذلك الزمان

الكنيسة والقصر، ورمزان، نموذجان لتعميم محمد
وتجديد ملموس - سلطة السماء وسلطة الأرض.

السما. النيفا.

وراسكونيكوف على جسر نيكولايف يفسر اللغز.

أي لغز؟ بالطبع لغز الإنسان. لغز وجوده هو في هذا
العالم. في هذه «البانوراما الرائعة»، «بروح صماء
خرساء»...

من المستحيل بالنسبة للقارئ الروسي (والكاتب
الروسي والمستضيفسكي بالآخرى) ألا يسترجع هنا
الرؤى الشعرية لبوشكين في هذا الموقف.

بقوله الجميع، لا توجد حقيقة على الأرض.

ولكن الحقيقة لا توجد ولا حتى أعلى مني.

القصر. الكنيسة.

ولا يزال راسكونيكوف واقفاً على جسر نيكولايف،
«طرق سوط على ظهره من جوفى إحدى العريات حتى
كاد أن يقع تحت قنمى الحصان على الرغم من أن
الهرضى صاح فيه ثلاث أو أربع مرات».

كثيراً ما جلدته سوطا الهنديين

لأنه كان يسير دون أن يسير طريقه مطلقاً

لقد اتضح أنه لم يكن يدرك ما عمله

لأن ضجيج الشرفه بداخله

هو الذى عمله أصم...^(٢٢)

أهو فيجيني والفارس الصجري نفسه؟

كنيسة كازان. قصر الشتاء. علاوة على هذا فهناك
في أقصى اليسار يتنصب برج قلعة بئرو بافلوفسك. لا

له ساعة قبل الإعدام...^(٢٣) إنه أمر معروف للجميع أين قرأ
هذا. لقد قرأه في مجلة «الزمن» عدد ديسمبر عام ١٨٦٢
في صفحة ٢٢٠ (ترجمة رواية منوتردام دي بارى).

هناك إشارة أخرى للزمن الماضي، يقف
راسكونيكوف فوق جسر نيكولايف مولماً وجهه شطر
نهر النيفا في اتجاه قصر الشتاء وكنيسة كازان: «كان
يقف وينظر إلى بعيد نظرة ثابتة، كان هذا المكان معروفاً
لديه على نحو خاص. لقد اعتاد أن يقطعه جيئةً ونهاياً
إلى الجامعة وكان يتوقف هنا لاسيما وهو عائد ولعله
توقف مائة مرة في هذا المكان بالتحديد لينظر ملياً إلى
هذه البانوراما الرائعة وفي كل مرة كان المشهد الرائع
يترك في نفسه انطباعاً مبهماً، انطباعاً لا فكاك منه».

«مائة مرة» بالطبع لم تات هذه الكلمات على خاطر.

أذهب - أيها القارئ - في يوم صاف إلى جسر
نيكولايف (اسمه الآن جسر الملازم شميدت) تلمس هناك
«الجريمة والعقاب» - نفس المكان الذى وقف فيه
راسكونيكوف مائة مرة وأرجع البصر؛ فعلاً «بانوراما
رائعة» تظهر فيها وعلى وجه خاص وبشكل مفصل
كنيسة كازان (يميناً) وقصر الشتاء (يساراً) ومئذنة مائة
وعشرين عاماً كانت المسافة بينهما تبدو أقل.

«كان برد لا تفسير له يهب دائماً ليشمل جسده كله
من جراء رؤيته هذه البانوراما الرائعة: لقد كان يرى فيها
مشهداً بليغاً مفعماً بروح صماء خرساء. وكان في كل
مرة ينددش لهذا الانطباع الملفز والانتقباض اللذين
يتولدان في نفسه، وأشكه في نفسه كان يرحي دائماً
تفسير هذا الانطباع للمستقبل».

شك أنه يدخل أيضاً في هذه «البانوراما الرائعة» لكنه أقرب وأكبر بالنسبة لـ«موسيقى ويسكي نفسه»...^(٣).

على أية حال لنواصل القراءة: «تذكر الآن فجأة وبقوة كل المسائل السابقة وسوء فهمه ويدا له أنه لم يتذكرها محض صدفة. لكن الذي بدا له وحشياً غريباً هو أن يتوقف ماهنا. في هذا المكان بالتصديد تماماً كسابق عهده، كما لو كان قد عاد في الحقيقة بالتفكير في نفس المسائل وعلى نفس النحو الذي كان يفكر به فيها فيما سبق، وأن يخوض في نفس الموضوعات والمشاهد التي كانت محل اهتمامه سابقاً. تعود لتثير في نفسه الاهتمام مرة أخرى كما كان يحدث منذ زمن غير بعيد. بل إن الأمر كاد أن يصبح مضحكاً بالنسبة له لولا انقباض في اللحظة ذاتها قد أخذ يصدره حتى راح الالم يحتصره. بدا له أن ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة، موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة، وهذه البانوراما بأسرها، وهو ذاته، بل كل شيء، كل شيء، يرقد هناك في مكان عميق على مرمى البصر تحت قدميه».

أيضاً ليس محض صدفة بالطبع هذا التكرار وكأني إيقاع موسيقى يقتل ويذوب ويمضي: «كسابق عهده، فيما سبق، سابقاً، كما كان يحدث، ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة...».

ما كل هذه... السابقة؟

لقد لاحظت هذا للتوافق من قبل (تقريباً تطابق) «لبانوراما الرائعة» في «الجريمة والعقاب» مع مثيلتها في «قلب ضعيف» (١٨٤٨) وفي «أحلام بطرسبرجية» شعراً ونثرًا (١٨٦١). لكن هاهو الفراق مع موضوعات

الماضي السابقة والانطباعات السابقة يمكن سماعه وملاحظته نادراً.

أي نوع من الفراق؟ من المستبعد أن يكون فراقاً مع تلك الأفكار التي أمنت بها غالبية أو معظم طلاب ذلك الزمان الحالمين ومفكرو الستينيات. «من الغريب أن راسكوننيكوف طوال أيام دراسته بالجامعة، لم يكن له رفاق تقريباً، كان يتحاشى الجميع فلا يزور أحداً ومن الصعب عليه أن يستقبل أحداً فسرعان ما تحول عنه الجميع. زد على ذلك أنه لم يكن يشارك في الاجتماعات أو المناقشات أو المسرات أو في أي شيء آخر. كان يعمل بدأب دون أن تأخذه بنفسه رحمة. ولهذا السبب حاز احترام جميع رفاقه إلا أن أحداً منهم لم يكن يشعر تجاهه بمطافة الحب. كان راسكوننيكوف فقيراً للغاية ولكنه كان ذا كبرياء مشوية بالفطوسة على نحو ما ومنطوياً كما لو كان يخفي شيئاً ما في نفسه. وقد رأى بعض رفاقه أنه ينظر إليهم من على، كما ينظر المرء إلى الأطفال وكما لو كان يفوقهم نضجاً ومعرفة وثقافة وكما لو أن قناعاتهم واهتماماتهم دون قناعاته واهتماماته بشكل ما».

شمة من قال إن الأفكار السابقة لراسكوننيكوف هي أفكار اشتراكية، اشتراكية الأريعيينيات الطوباوية التي بُعثت مرة أخرى في الستينيات والتي تخطى عنها راسكوننيكوف. لست أرى هنا في نص الرواية أي أسس لهذا الرأي. الأمر على عكس ذلك. فبالإضافة إلى وصف راسكوننيكوف (على يد الكاتب)، هناك هذا الوصف الذي قام به راسكوننيكوف بنفسه: «لماذا كان هذا الغبي رازوميشين يهاجم الاشتراكيين؟ شعب محب للعمل وتجاري يهتم (بمساعدة البشر عامة)». هذا هو بالضبط

هنا ينكشف أسامنا من خلال مشاعر الأسوءه
الواضحه وعلى نحو غير متقوس (إلى جانب مشاعر
الفيرة وما إلى ذلك) شيء ما شديد الشبه حقاً
براسكوانتيكوف الذي نعرفه دون حاجة لـ «برولوج».

وهكذا، كانت هناك منذ عام ونصف تلك الفتاة خطيبة
راسكوانتيكوف. وسوف يرد ذكر هذه الفتاة في الرواية
أربع مرات بعد ذلك.

لقد تقصى رازوميشين اللدق أيضاً الأمر وعلم أن
اسمها هو ناتاليا بيجوروفنا.

وقد جاء راسكوانتيكوف على ذكرهما مع أمه وأخته
حين قال: «لا تتكروين يا أمه اننى قد وقعت ذات مرة
فى الحب وأريت الزواج... أما كيف أحكى لكم عن هذا
الأمر؟ إننى أنكره بالكاد. لقد كانت فتاة معتلة الصحة.
ثم وأصل حديثه وقد شرد ذهنه فجأة وأطرق ببصره
ناحية الأرض: مستقيماً كانت، وكانت تحب أن تتسقى،
كما كانت تعلم دائماً بدخول الغير، وذات مرة أجهشت
بالبكاء عندما كانت تصدقنى عن ذلك، نعم، نعم...
أذكر... أذكر جيداً. لم تكن تحظى ولو بقدر ضئيل من
الجمال. والحقيقة اننى لم أعرف ما الذى جعلنى أتعلق
بها آنذاك، لطنى فطت ذلك لأنها كانت مريضة...»

ولمحة يقول راسكوانتيكوف وهو يودع دونيا (قبل أن
يتوجه إلى مكتب الشرطة):

«على فكرة! انتظرى، لقد نسيت أمراً!».

واقتراب من اللانة ثم تناول كتاباً ضخماً غطاه
الغبار، قلب صفحاته ثم أخرج من بينها صورة صغيرة
مرسومة بالوان المياه على قطعة من العاج. كانت
الصورة لانية صاحبة المنزل، خطيبته الصابغة التى ماتت
بصيب الحمى، نفس الفتاة غريبة الأطوار التى أرادت

الوصف الذى قدمه راسكوانتيكوف بنفسه، فهو لم يتخل
إذاً عن حبه القديم. لكنى أظن أنه لم تكن هناك أى
علاقة حب هنا. الأحرى أن الأمر لم يكن يعدو حلاً ملبداً
(ولعل لفة هذا الحلم تكمن فى كونه ملبداً)، ولعل هذا
الحلم يرتبط على نحو ما بالمعمر القديم. وقد يكون
مرتبطاً بما هو أكثر من ذلك، ونعنى به عبقريته الخاصة
بالإضافة إلى غروره القديم، الأمر الذى يبدو طبيعياً
للفاية بالنسبة لسنوات عمره العشرين آنذاك. هذا
الحلم الذى اصطحب بروح باردة، روح صماء خرساء.

ليس عجباً إذاً أن يتحدث رازوميشين عن
«الشخصيتين المتناقضتين» لراسكوانتيكوف بعد مرور
عام ونصف على تعرفه به. وليس عجباً مرة أخرى أن
تصور الأم ابنها بعد انقطاعها عن رفيقه لمدة ثلاث
سنوات بقولها: «... ليس باستطاعتك أن تتخيل يا
ديمترى بروكوفيتش إلى أى حد هو خيالى و... كيف
أحس لك، فزق. إننى لم أستطع أن أثق فى يوم من
الأيام فى طبعه حتى عندما كان عمره خمسة عشر عاماً
فقط. إننى لملى يقين أن بإمكانه الآن أن يقوم فجأة بعمل
شيء ما فى نفسه، شيء لا يستطيع مخلوق على الإطلاق
أن يفكر فى عمله... ولماذا نذهب بعيداً؟ هل علمت كيف
أبهشنى منذ عام ونصف مضت، أذهلنى بل وكاد يقتلنى
حين خطر له أن يتزوج من تلك التى تسمى... من ابنة تلك
المرأة زاريتسmina... ربة المنزل التى كان يقطن عندها...
وداحت بولجخيريا الكسندروفنا تواميل حيثها بمرارة
قائلة: هل تظن أنه كان يقصدوى سموى وتوسلاتى
وسرىنى وفقرنا اللدع أو ربما موتى كمداً، هل كان
يقصدوى كل هذا أن يصده آنذاك عن هدفه؟... أبداً... لعله
كان سيمضى قدماً نحوه متخلياً كل العقبات التى
تعرضه وأبط الجلى...».

الذهاب إلى الدين. انهمكة الحقيقة في تأمل هذا الوجه
المرض للعبر، قيل الصورة ثم أعطاهم لنوتيا.

لقد تناولت الحديث معها مراراً حول هذا الأمر،
معهما وحدهما.

نطق راسكونيكوف بهذه الكلمات وهو يفكر بعمق -
لقد أخبرت قلبها بالكثير مما وقع بعد ذلك على نحو يشع
- ثم توجه بالحديث إلى موتيا قاتلاً - لا تفتلي بالاختتام
إنها مثلك لم توافق. ولهذا فإنتى سعيد أنه لم يعد لها
وجود....

وهذه تقصيلة أخرى عامة ما تسقط عن اهتمامنا:
فمنذ عام ونصف مضى (والؤكد قبل ذلك) وقع هذا
الأمر البشع.

ومن المؤلفات نعرف أنه منذ زمن بعيد وبمجرد أن
تولد هذا الإحساس القائم الآن أخذت القضية البشعة
القضية الوحشية الخيالية التي تعذب قلبه وعقله والتي
بدأت تحتاج إلى حل قاطع، في النمو والترسب والتضج
في الآونة الأخيرة.

كل هذه المستويات البطرسيورجية الثلاث عاشها
راسكونيكوف عند زارنيستينا وهادت ماتت خطوبته منذ
عام مضى (عن هذا وذلك يحكي راسكونيكوف إلى
اللازم «باروخ» إبان لقائهما الأول في المكتب). وفي تلك
الفترة منذ عام مضى ينتقل راسكونيكوف هو وصاحبة
المنزل من بيت الأخيرة عند الأركان الخمسة إلى حارة
ستوليبارني.

كانت هناك أيضاً حكاية الحريق وحكايته مع الطالب
المرض وحكاية والده (منذ عامين مضياً). وما نحن
نقترب الآن من يرايو عام ١٨٦٥.

«ذات شتاء أعطاه زميله الطالب بوكرويف اثنا عشر
حديث عارض دار بينهما قبل سفره إلى خاركونف
عنوان المعجوز اليوناني إيفانوفنا ليبدأ إليها إذا ما اقتضى
الأمر لفتراض مبلغ من المال نظير رهن ما. لكن
راسكونيكوف ظل لدة طويلة لا يذهب إلى المعجوز إذ
كان آنذاك يعطي دوماً كما كان بإمكانه أن يدبر أموره
بأعمال توعيته على الحياة، ثم هاهو يتذكر العنوان بعد
شهر ونصف كان يملك شيئين يمكن رهنهما لافتراض
مبلغ من المال: الساعة الفضية القديمة التي ورثها عن
أبيه وخاتماً ذهبياً صغيراً يزدان بثلاثة أحجار حمراء
كانت أخته قد أهتت إياه عندما اخترقا. قرر
راسكونيكوف أن يرهن الخاتم، فما أن رأى المعجوز
حتى شعر نحوهما من أول نظرة، دون أن يعرف أي شيء
خاص عنها، بكرامية لا سبيل للتغلب عليها. وتلقى منها
«ورقتين ذهبيتين صغيرتين» وفي طريق عودته للمنزل
عرج في الطريق على حانة صغيرة حقيرة حيث طالب
شايًا واتخذ لنفسه مقعداً وراح يستغرق في أحلامه.
كانت فكرة غريبة تتقر في رأسه كما ينقر الفرج داخل
البیضة. فكرة أخذت تشغله بشدة. وإذا به يصعب هنا
شاهداً دون إزاحة منه لحديث يدور بين طالب وضابط
شاب عن «علم الحساب»...

كان بورغيرير يجد «متعة» في قراءة «مقال»
راسكونيكوف المنشور في مجلة «المراجعة الدورية» منذ
شهرين مضياً.

«مقال؟» في «المراجعة الدورية» - تسأل
راسكونيكوف في دهشة - لقد كتبت بالفعل منذ عام
مضى عندما تركت الجامعة مقالاً، تعليقاً على أحد الكتب

لكني أخذته آنذاك لأشهره في «المراجعة الأسبوعية» لا في «المراجعة الدورية».

- لكنها وصلت إلى «الدورية».

منذ شهر ونصف انفجرت فضيحة تم على أثرها طرد دونيا من منزل سفيدريجاييلوف (أو إذا شئنا من منزل مارفا بتروفنا).

ومنذ شهر ونصف يستمع راسكولنيكوف دون إرادة منه إلى حديث الطالب مع الضابط ليقيم بعدها بالزيارة الأولى للمرابية.

ومنذ شهر ونصف تخرج سونيا من مسكنها في الساعة السادسة لتعود إليه في التاسعة.... أكرر: إن ما قعت به ليس إلا «تقوياً» مؤقتاً لأحداث ما قبل الرواية بعد أن وضعتها في نسق زمني صارم. إن تلك الأحداث تبدو كما لو كانت مطبوعة داخل الرواية. إن هذا الزمن السابق على الرواية ليتشابك معه وعلى نمو خاص في جدلية. إن كل هذه الأحداث للماضية والحقائق للماضية تنتمج في الحدث المباشر على شكل تذكيرات وأحياناً على هيئة حلم، هذيان، ولكنها تتحول إلى قوى حية حافزة ومعالجة لأنواع هذا الحدث. إنها تكتسب حيويتها إلى أقصى حد ممكن، سواء من الناحية النفسية (بالنسبة للبطال) أو الفنية (بالنسبة للقارئ). إننا ندخل هنا في علاقة مع إحدى خصائص الرؤية الفنية ليستوييفسكي: إحدى خصائص تصويره للماضي. يمكن أن تطرح الأمر على النحو التالي: بدلاً من التتابع الكلاسيكي للنسق الزمني نرى نسق الزمن المتداخل، التمازج، «المشوش» (والمناخية هو زمن يضم في ثناياه المستقبل أيضاً) مبادنة ذلك الزمن الذي تبدأ فيه الآن

الحيلة بشكل واقعي.

في «الجريمة والعقاب» تظهر تلك الخاصية من خصائص الإبداع الروائي عند مستوييفسكي وهي خاصية نجحت إحدى الباحثات⁽⁴⁾ في تسميتها «اجتماع الأبطال» قبل بدء الأحداث.

فهي تلك اللحظة التي ترى فيها راسكولنيكوف في الصفحة الأولى، في الفقرة الأولى من الرواية يخرج من غرفته ليقيم «بالبورقة»، نجد أن بيتر بتروفيتش لوجين يصل لتوه إلى بطرسبرج.

وعندما يشرع راسكولنيكوف في قراءة خطاب أمه تكون الأم في اللحظة نفسها قد أخذت في جمع حاجياتها لتسافر هي ودونيا إلى الأين.

وعندما يتشاجر راسكولنيكوف في الشوارع مع السيد الذي توجه إليه بقوله: «أنت يا سفيدريجاييلوف» يكن سفيدريجاييلوف الحقيقي قد اتخذ قراره: السفر أيضاً إلى بطرسبرج!

وعلى الفور وبسرعة تتقاطع كل هذه الخطوط عند نقطة واحدة، تشابه الخيط لتصنع عقدة واحدة، كل شيء يتلاقى، يتكشف «بجمع»...

في نفس ذلك اليوم الذي ترسل فيه الأم بخطابها إلى راسكولنيكوف تلقى مارتا بتروفنا حثفاً (مسمومة على يد سفيدريجاييلوف) أي أن جريمة القتل التي يرتكبها سفيدريجاييلوف تقع قبل يومين تقريباً من الجريمة التي يرتكبها راسكولنيكوف.

وفي نفس اليوم الذي يقتل فيه راسكولنيكوف المرابية وأختها ليزاليتا، يجلس سفيدريجاييلوف في القطار ويروح يفكر في راسكولنيكوف بالتحديد: «أنا نفسي ومذ

كنت ما ازال مستقلاً القطار في طريقي إلى هنا، كنت
أعول على أنك ستخبرني بشيء جديد، وأنتي ستجمع
حتمًا في الحصول من ورائك على متعة ما.

وعندما يقع راسكولنيكوف في فراشه فريسة الهذيان
بعد ارتكاب جريمته، يكن سفيدور يجاليلوف في محلة
مالايا فيشيرييا يتناول القهوة... «أنتظر فإذا يمارفا
بتروفنا تجلس فجأة إلى جوارى وإلى يدها ورق لعب:
«هل قَدْ يا أركادي إيفانوفيتش إن أرى لك الطالع في
أمر سفرك؟» وكانت مارتا بتروفنا صاهرة في قراة
الورق. لن أغفر لنفسى مطلقاً أنني لم أقبل اقتراحها. لقد
هرت منزعجاً، وإلى هذه اللحظة إذ بهرس القطار يبق
معلقاً سير القطار».

وبينما كان راسكولنيكوف سائرًا في أحد الشوارع
«إذ بالأرض تنشق عن رجل» يصيح فيه: «قاتل» بينما
تتجه نحو شقة سفيدور يجاليلوف «مرة أخرى على حين
غرة مارتا بتروفنا مرتدية فستانًا جديدًا من الحرير
الأخضر له ذيل طويل: «مرحى، أركادي إيفانوفيتش! هل
يمحبك فستانى؟».

بعد هذا «اللقاء» مباشرة يهرع سفيدور يجاليلوف إلى
راسكولنيكوف الذى كانت العجوز قد سمعت له
بالزيارة. يدخل سفيدور يجاليلوف فجأة و (هذا ما
نستشعره) كاتما أبصر حلم راسكولنيكوف الذى يبدو
وكاتما أدرك هو الآخر من الكلمة الأولى حلم سفيدور
يجاليلوف:

«يقولون إنك أيضاً أرسلت مارتا بتروفنا إلى
العالم الآخر؟».

ويلبذ سفيدور يجاليلوف في التحدث إلى
راسكولنيكوف عن زيارات مارتا بتروفنا له من هذا

العالم الآخر، ولنعاود للقراءة:

قال راسكولنيكوف فجأة:

«لا أدري ما الذى جعلنى أفكر أن أمراً مثل هذا لابد
أن يحدث لك حتماً».

وإلى اللحظة نفسها اندمى راسكولنيكوف لما تلوته
به. لقد كان في حالة عتية من الاضطراب.

سأله سفيدور يجاليلوف ذاهلاً:

«أحقاً؟ أحقاً فكرت في ذلك؟ أمذا ممكن؟ ألم أتل
لك إن بيننا شيئاً مشتركاً؟»

«لم تقل لى شيئاً من هذا قطا هكذا أجابه
راسكولنيكوف بحدة ووافعال بالغ».

«لم أتل؟»

«لا».

«لقد خيل لى أننى قلت. فمئذ اللحظة التى دخلت
فيها ورائك راقدًا مغمض العينين متظاهراً بالنوم، قلت
لنفسى «إنه هوا هو بعينه».

صاح راسكولنيكوف «ماذا تقصد بقولك «هو بعينه»
عن أى شيء تحدث؟»

أجاب سفيدور يجاليلوف متممًا ويصدق تام وقد
أسقط في يده:

«عن أى شيء؟ حقاً لا أدري عن أى شيء؟»

ساد الصمت دقيقة. كان الرجلان خلالها ينظران
مباشرة كل فى عيني الآخر.

يتولد لدينا انطباع كامل أن كلا من الرجلين قد رأى
الآخر. قد استرق السمع على الآخر منذ زمن بعيد جداً
قبل أن يلتقيا. يتولد لدينا إيمان تام بأن كل المصادفات
«تشكل» الحياة نفسها، وما على الفنان إلا أن يقوم

باكتشافها، وهو نفسه الذى يتعمش كما لو كان يزيدا
حبكة وأنت أيها القارئ، تعمش لاستنتاجه، وإن كنت لا
ترغب أن تلحظ هذه الاستاذية.

ثلاثة عشر يوماً من شهر يوليو

زائد عام ونصف

اليوم الأول

● «فى مطلع شهر يوليو، فى يوم شديد الحرارة،
عند حلول المساء».

● يخرج راسكونيكوف من غرفته الصغيرة، «كما لو
كان لم يعزم أمره بعده».

● «بروفة».

● لقاء مع مارميلادوف.

● يوصله إلى منزله.

اليوم الثانى

● يستيقظ فى العاشرة صباحاً.

● خطاب من أمه.

● مشهد فى الشارع.

● «الحلم الفظيع» فى جزيرة بتروفسكى.

● الاستماع عرضاً إلى حديث فى ميدان الطف (فى
حوالى التاسعة مساءً).

اليوم الثالث

● «بنام طويلاً على غير العادة دون أحلام» يوقظه
فى النهاية صراخ ما - الساعة تجاوزت السابعة منذ زمناً
- منذ زمناً يا إلهى!

● جريمة القتل (بين السابعة والنصف والثامنة
مساءً).

اليوم الرابع

● ناستاسيا توقظه فى الحادية عشر صباحاً؛
مذكرة من مكتب الشرطة.

● مشهد فى مكتب الشرطة.

● إخفاء أشياء العجوز.

● فى زيارة وازيمهين.

● يتسكع فى الشوارع.

● العودة إلى البيت عند المساء. مرة أخرى حلم
فطيع تنتابه بعده «إغصاة طويلة» (لمدة ثلاث أيام).

اليوم الخامس

● يعود إلى وصيه فى العاشرة صباحاً. يزوره
رازيمهين: «اليوم الرابع بالكاد يصيب شيئاً من الطعام
والشراب».

● يعود راسكونيكوف للنوم مرة أخرى حتى
السادسة مساءً.

● يظهر رازيمهين (فى ملابس جديدة) وكذلك
زوسيموف ثم أخيراً لوجين.

● راسكونيكوف يطرد لوجين. ويخرج الجميع.

● يتسلسل راسكونيكوف إلى الشارع (فى حوالى
الثامنة مساءً). «هل تحب أغاني الشوارع؟...».

● مشهد مع زاميتوف فى «قصر الكريستال» يمش
على وازيمهين.

● على الجسر تلقى امرأة سكيرة بنفسها إلى
النهر.

● يذهب إلى نفس المنزل. إلى نفس الشقة...

● وفاة مارميلادوف.

● يذهب إلى رازومخين ويصطحبه إلى المنزل.

● الضوء يسقط في غرفته - وصلت أمه وأخته.

اليوم التاسع

● يجتمع لديه في الصباح - الأم، الأخت، رازومخين، زوسيموف، ثم تأتي سونيا بعد ذلك (تدعوه للعبة التايين).

● مشهد عند بورفير.

● شخص مجهول في الشارع يقول له: «أنت القاتل».

● في المنزل - حلم - هنيان. سفيدر يجالولف يظهر عند عتبة الباب. حديث بينهما.

● عند الثامنة يذهب إلى أمه وأخته بصمبة رازومخين. ينفجر في لوجين.

● راسكونيكوف في زيارة سونيا. (لقد أتيت لك للمرة الأخيرة).

اليوم العاشر

● عند بورفير. مشهد مع ميكولا.

● مادية التايين.

● عند سونيا.

● وفاة كاترينا إيفانوفنا.

● راسكونيكوف يصاب بهنجان.

اليوم الحادي عشر

● تذكر أن هذا هو اليوم المصدد لعفن كاترينا إيفانوفنا وسرّ لعدم وجوده عندهم.

● (الفن - تبعاً للتقاليد الأرثوذكسية يتم عادة في

اليوم الثالث للوفاة بما فيه يوم الفن).

● مشاهد مع رازومخين، بورفير، سفيدر يجالولف

(ثم مشاهد سفيدر يجالولف مع تونيا وسونيا وفي الخمارة وفي الفن).

اليوم الثالث عشر

● الضاممة صباحاً: سفيدر يجالولف يطلق

الرصاص على نفسه.

● راسكونيكوف يقطع طرقات المدينة طوال الليل

والنهار بالقرب من نهر النيفا.

● يذهب لزيارة أمه في الصابغة.

● مشاهد مع تونيا، وسونيا وفي ميدان العلف.

● يذهب إلى قسم الشرطة.

زائد عام ونصف

● حكم المحكمة (أعمال شاقة من الدرجة الثانية لمدة

ثمانية سنوات) يتبع ذلك مرور خمسة أشهر من وصوله، إذا نحن الآن في ديسمبر ١٨٦٥.

● بعد مرور شهرين (في فبراير ١٨٦٦) تتزوج تونيا

من رازومخين (في هذه الفترة تكون الرواية قد بدأ نشرها منذ يناير ١٨٦٦).

● في الربيع تموت أم راسكونيكوف.

● مشهد في الكنيسة (ينكل به المعتقلون) وقع «في

الأسبوع الثامن من الصيام الكبير» عام ١٨٦٧ (يده

الصيام الكبير في هذا العام في ٢٠ فبراير)، أي في

أواخر فبراير أو مطلع مارس.

الرواية وسماعها بوصفها مؤلفاً موسيقياً) والآن أود أن أثارن هذه الفهرسة بالخراطة.

إن خارقة أرض مجهولة، وخاصة بالنسبة لشخص غير قادر على قراءة الخارقة، هي خارقة ميتة. لكن خارقة أرض معروفة والنسبة لشخص يحسن النظر في الخرائط شخص يجب أن يتعلمها، هي خارقة تموج بالحياة. إنني أعرف هذا النوع من الرجال: فهم بطبعهم شعراء حقيقيون. إن خيالهم يتغذى على نحو ملهم لا حدود له من واقع الحياة نفسها...

بعد أن قمت بعمل هذه الفهرسة المفصلة أود أن يقوم القارئ الذي أتم قراءة الرواية - القارئ الذي أحبها - في تحمل هذه الخارقة المختصرة للطرق الروحية التي سلكها راسكولنيكوف وأن يتذكر مرة أخرى كل هذه الرواية الحية وأن يحبها أكثر وأن يعجب بجمال الكدح الذي بذله الأستاذ العبقري الذي ظل دائماً غير راضٍ عن نفسه.

● يمرض راسكولنيكوف بعد ذلك وقد في المستشفى طوال نهاية الصيام الكبير والقداس (القداس من ٧ إلى ١٦ أبريل).

● آخر مشهد (راسكولنيكوف مع سونيا في الصباح الباكر على شاطئ النهر) في الربيع، في نهاية أبريل عام ١٨٦٧.

أمر نادر، إن لم يكن الوحيد من نوعه: ظلت الرواية تنشر طوال عام ١٨٦٦م أما الأحداث الأخيرة فكان من المنتظر أن تحدث في الواقع في العام التالي ١٨٦٧ الذي لم يحل بعد.

● من المنتظر أن يفرج عن راسكولنيكوف في يوليو ١٨٧٢...

هذا الجرد هو بمثابة فهرسة مفصلة للرواية. لقد استعنت قبل ذلك بمختلف المارنات (التحليق فوق

الهوامش

(٥) المصدر: يوري كاريكين. مستويسكي عشية القرن الحادي والعشرين، موسكو، دار نشر «الكتاب السوفيتي» ١٩٨٩ الفصل التاسع ص ١١٥ - ١٢٧.

(١) إيزيد جويسمان. مستويسكي موسكو ١٩٨٢ ص ٢٥١.

(٢) مقطع من قصيدة «الطرس المجري» للشاعر الروسي يوشكين [للترجم].

(٣) الإشارة إلى برج لمة بترويلاريسك التي انكثل فيها مستويسكي إبان التحقيق معه في قضية بتراشفسكي. [للترجم].



بدفعة من يده الخفيفة. تجد لنفسك مكاناً بين أكوام اللحم الفارق في العرق. قال لك «كم قبضت من هذا اليمني؟». بنظرة ذائلة. تمسح الحجر. عشرات الوجوه. من الأركان تتجه إليك عيون. قلت «هابر سبيل، صنعتُ فيه معروفاً». لم يسألوا. فقط أحدهم همس. الأخ مصري؟ تهيج: نعم. يرد آخر: يا أهلاً بالمعارك. نظر إليك بشراسة «تخون البلاد يا مصري؟» تبحث لقدمك اليسرى المعلقة عن موضع. تنوس رجلاً لاتراه. يغمغم بكلمات مبتورة. يقوم آخر. الصفعة أقوى من قدرتك على الاحتمال. قال اليمني في انكسار «والله ما طلب شيئاً، ولا معي مال». تستريح لسقوط جسمك. يوسع آخرون لك مكاناً. تظل معلقاً بين الأجسام والحر والآفات. يتحدث بعضهم لغة لاتفهمها. قفز من عيني الرجل القوسل. «خفني مكانه فلا ذنب له». كان الطريق طويلاً. أشار لك الرجل. في لحظة جلس إلى جوارك. سالك. أجبت إنك ذاهب إلى العاصمة. في الشمال. دون أن يسأل قلت إنك مصري. لك في هذا البلد أصدقاء. ليسوا جميعاً سائقين. وإنك تقطع هذه المسافة وحده. أحياناً تستريح على أحد المقاهي المبعثرة في الطريق. ولا تشاهد فيها إلا أفلام الكاراتيه. فكل ماعداها معطور. جلسة قد تقع عينك على مشهد من فيلم مصري، أو اجنبي، قبل بلوغ المقهى. وإذا تصل بطلق الجهاز فجأة. يطمئن إليك الرجل. يفتحه مرة أخرى «والله يا أخى.. أوحشتنا الأفلام المصرية». قبل اقترباك من إحدى نقاط التفتيش، وحده استيقظ الرجل. قال إنه معنى. وخشى على نفسه وعطيك. وقد تامل من الجنوب. لاتزال معلقاً بين الأجسام والحر والزفراء. تزدحم زوايا السجن بالمستقبلين. يسألون عن الهدايا. من الحياء لاتنتظر إلى أحد. صفقة الشاب تلفح وجهك. يقوم رجل. تنفوس قديما. وهو لا يزال في اللحم الحي. لا يصل إليك «مصري يضرب بيننا؟». واحد بعد الآخر. يقفز نحو الشاب. يلهب قفاه. تزوغ عيناه. بأعلى صوته ينادى «ميشى .. ميشى مارو». يتحفز البنشاليون. في عيونهم ينبت شرر الثار له. يتلفظ تمسك كسرة خبز. قالت لك «لاداعي للخوف».

يصرخ عملاق مصري الملامح - كان يبدو نائماً - في كل البنغالين. مهدداً يلقه سيصد بهم جوعه. وكنت أمتنع عن تناول الطعام الساخن واللحم. كانت ترسله إليك. طمأ في رؤيتك. ولو مرة كل أسبوع. قالت «إنك ترتجده». قلت «مريد وخائف». يلمسها الحقيقة. اعبت شفتيك لمن يجزق زوجي على سؤالي.. عليه فقط أن يأتي بي إليك.. ثم ينصرف». وكما يصل أحدهم إلى موضعهم يتلقاه مصري. في حر الغرفة. تنصهر صرخات الهند والباكستان واليمنيين، يطالبون بالخروج. يستغيثون من حرب الأيدي والأرجل. للدائرة بين المصريين والبنغاليين. أشرت إلى السيارة. وأقسمت للشباب أن يمينا غيره لم يركبها. قال.. هكذا انتم تجيدون المسكنة. يفتح الباب. يهب الجميع وقوفاً. وهم دائماً وقوف. يلقي الحارس بعض الطعام. ينادي مصري: هاتوا الطعام هنا.. كلامي مفهوم؟. يهدو يصل إليه ما القاء الحارس. قالت «الطعام لنأخذ.. ليس كذلك؟». كانت تبدو ألد وأجمل. سألها وأنتما تنهضان في تكاسل دهل سيقني إليك مصري أخرى». ينشغل الرجل بتوزيع الطعام. يدفع بيسراه يداً تنخبط في الزحام. يسد فراغ الباب قائم جديد. كهل وقور. يسأل: متى نرجل؟ لا يكلفون أنفسهم جهد السفرية من سؤاله الساذج. ياترى النهار دا أيه ولا كم في أيام رينا يا حاج. بعفوية يرد الرجل: بالهجرى ولا الميلادي؟ يتفادي ثالث نظرة غضب من أحد الهنود: ها.. وو.. باللا وندي. انهد بصرك من خصائص النافذة. إلى الشارع. كان الرجل منتظراً في سيارته. امتصت رعيشة جسمك الطارئة، باحتوائك من الخلف، «لاتخف». كانت قد نزعمت ثيابها. وألقت بها كيفما اتفق «أنت أول مصري.. سوف أخلص لك». يبيكي الحاج دموعاً وعرقاً. بيده «بقجة». يخرج من جوفها أشياء. تتدلى أحشاؤها أمامه: أول ما نرجع يسألون عن الشيلان والمسابح. وأنت أول مرة. فننتها فتوتك. غمزت بعين لا يبدو منها غيرها. قالت بار تياح وهي ترتدي ملابسها «لن أشرك معك أحداً.. أيرضيك هذا؟». يتيسم الحاج: سألوا إنها هناك تصيح بحمد ربها!. في لحظة عين فيضوا على. انتهيت من الحج. قلت يا هادي شهر أو سنة وأعود. لكنهم أذكى من بني آدم. يصلك نصيبك من الطعام. اليوم موعدك الأسبوعي معها. تبثع بصقة كانت تفلت منك. وتذهب بك إلى الساحة. هناك تجلد ثمانين جلدة. على أنك لم تفعل شيئاً. وفيما هي تتعري أمامك. كانت آثار ضرب مطبوعة على الصدر والظهر. أجابت عن سؤال ظل حبيس صدرك «بعض رجال الشرق الأقصى متوحشون». وكنت تعمرى للجلاد.....





أحمد غارى

الدين والنساء

التجربة الدينية للمرأة *

بات هولدن

والمواضعات الاجتماعية المرتبطة، على سبيل المثال، بقطرة الطبيعة الجنسية للمرأة تفرض قيوداً مماثلة على حريتها.

لقد تم إقصاء المرأة وطردها خارج الدائرة الرسمية للدين؛ كما تم منعها من المشاركة فى أداء الشعائر الجوهرية على الملأ. ولا تظهر أهميتها إلا فى النظم الدينية التى تركز للاقتناء والتحكك، وتظهر كذلك فى طقوس التدارى والشفاء، وهى الأهمية التى لا تعدو كونها امتداداً للدور الأنثوى التقليدى. فالنساء

وما يبرز كذلك من هذا الألب أنه على الرغم من السماح للنساء بأن يكن مقننات وراثيات، إلا أنهن نائراً مساً لعين دوراً بارزاً فى المؤسسة الدينية. كما يطرح هذا الألب جدلاً مفاده أن الصورة التى تقدمها معظم هذه الأعمال ليست مستساغة من وجهة نظر النساء. حيث تبقى النساء على الدوام مقيدات إلى الجور المائلى وأسبيرات لبيوتهن بشكل يقترب من أشكال «العزلة» وحتى فى حالة السماح لهن بالخروج إلى الأماكن العامة، فبالنقاب كما أن التقاليد

كان جزء كبير من الألب الذى تناول تجربة المرأة الدينية فى فترة مبكرة من الزمن، يدور حول حالات استثنائية من النساء اللاتى انخرطن فى سلك الرهبنة أو التصوف، أو تحولن إلى زعيمات لفصائل دينية. وهذا النمط الألبى يشكل جزءاً أساسياً فى الهيكل الدينى للأعمال التى حبت الكنيسة بالهلام مستمد من سير القديسات. مما نتج عنه إقرار الكنيسة المسيحية، على الأقل، بأن النساء لديهن ما يؤدنه فى النسق اللاهوتى.

* هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من أوراق العمل مقدمة إلى برنامج (فصل مايكل ماس) الذى نظمه «لجنة الدراسات النسائية» بجامعة أكسفورد عام ١٩٨٠.

غالباً ما يتم استبعادهم أو وضعهم في مكان من الكنيسة أو المسجد أو المعبد، يمثلي عن العيون، والتبريرات المقدمة في تلك الحالات، تتراوح بين وصفهن بالنجاسة، وبين القول بأنهن يلهين الرجال عن الذكر.

ومن الناحية الأخرى، فإن الرجال يحتلون المكانة البارزة في تنظيم المؤسسة الدينية: فهم يؤمنون بالشعائر الجوهرية، ويصوغون المذاهب، ويمسكون بالأقلام التي تخط نصوص «الوحي المنزل»، كما أنهم يتحكمون في قوى التناسل الموجودة لدى المرأة، ويملون الأدوار الثقافية والاجتماعية للنساء. وإذا قلنا إن النساء يقدمن الصور الحية للأسطورة الدينية والرمز، فإن الرجال هم الذين يمالجون هذه الأمور.

إن قضية المرأة والدين لم تكن موضوعاً سائداً في الحركة النسائية في الغرب، لا لأنهم يعيشون في مجتمع علماني فحسب، ولكن كذلك لأن الدين، كما يبدو، لا يقدم فكراً قسداً على تحسدي الأيديولوجيات السائدة. ومن المسلم

به أن الآراء الدينية التي تكونت في الماضي كان لها أكبر الأثر في تشكيل مفاهيم المرأة عن نفسها.

والصلة المعروفة بين المرأة وجسدها، والفائدة بأن «المرأة رحم»، أمدت بعض الكتاب بما يعتبرونه نموذجاً للتطبيق الشائع لهذه الفكرة. وهكذا يذهب «هوغ سميث» و«سبرنج» إلى أنه «لا يوجد نظام ديني لم يشق استعارات النساء من مصدر آخر غير خصائصهن الجنسية و التناسلية».

وهكذا تم تقديم المرأة دائماً، في صورة وعاء يتم ملؤه وإفراغه بصورة دورية الية، مثلما يوحى بذلك التصوير الديني لها. إن معظم الأديان تقدم صوراً سلبية للمرأة، تتعتها بالشر والمهر والنجاسة.

المساهمون في هذا الكتاب يضعون في اعتبارهم وجهة النظر القائلة بأن الدين يقع، على الدوام، تحت سيادة الرجال، وبذلك يتمكن من قمع المرأة وكبت حريتها وتقوية الأفكار الشائعة عنها. ويرجوه المساهمون جل اهتمامهم إلى توسيع إطار المناقشة بالنظر إلى عقلية المرأة

وفهمها لطبيعتها ودورها داخل مختلف الأنظمة الدينية. إنهم يحاولون الإجابة عن أسئلة من قبيل: هل يمكن القول بوجود تجربة دينية نسائية؟ هل يختلف الرجال عن النساء في تجربة النظم والرموز، وحتى المعتقدات الدينية؟ والإجابات المنتظرة هنا تنتمي إلى علوم التاريخ والأنثروبولوجيا، ولا تستغند موضوعها على الإطلاق. إن المادة المتاحة في هذا الكتاب شديدة الثراء وتعكس أحدث بحوث المساهمين.

الفصول (أوراق العمل العشر) التي يضمها الكتاب، ترتبط سويماً في صورة أزواج، يتعامل بعضها مع الموضوع نفسه، والبعض الآخر تربطه مادة بحث مستقاة من منطقة جغرافية مشتركة. وليس هناك وحدة كلية فيما عدا تلك المباحث التي تتناول طبيعة التعمد التي يتسم بها مصطلح التجربة الدينية لدى المرأة. وداخل التنوع الذي تزخر به مادة البحوث تبرز حكايات متكررة بعيثها، وهناك إشارات محددة إلى مقاربات جديدة لدراسة المرأة والدين من شأنها أن تقدم مؤشرات مهمة للدراسات المستقبلية.

النساء والغيب

فى القرن التاسع عشر

يصف الفصلان الأول والثانى مشاركة النساء فى الأنشطة الدينية خارج نطاق المؤسسة الدينية. من خلال معالجة إحياء الاهتمام بالأمور الغيبية فى بريطانيا القرن التاسع عشر.

موضوع الفصل الأول هو المذهب الرومانى، أى الاعتقاد بإمكانية استدعاء أرواح الموتى. وقد نشأ هذا المذهب أول ما نشأ داخل البيوت، وبذلك سمح للنساء أن يمارسن بعض اهتماماتهن الدينية التى لا تقتضى الخروج من الوسط التقليدى الذى يعشن فيه. وقد عكست هذه الممارسة، فى ذلك الوقت، الاضطراب المعروف: الرجال/العلم/الموضوعية/والنساء/الدين/السلبية. وهو تقسيم تبرز أهميته فى ضوء معرفتنا للعصر الذى أفرزه. العصر الذى كان يسعى إلى رؤية الدين من منظور العلم. وقد أدى هذا السعى إلى إفراز هذا التقسيم وتأكيد تفوق العلم.

والمذهب الرومانى كذلك كان متضمناً داخل الممارسات الصوفية، لكنه فى هذه الحالة لم يكن سوى

جزء من الهيكل العام. وهنا يستعد الفصل الثانى مادته من السير الذاتية لبعض النسوة اللاتى اشتركن فى المرحلة المبكرة من الحركة الثيوصوفية. ويقدم رؤية داخلية تقول بأن الصوفية تمثل محاولة للخروج من الأزمة الناشئة فى القرن التاسع عشر، عن مهاجمة كل من الدين الرسمى والعلم المادى.

النساء فى تركيا واليونان

يعالج الفصلان الثالث والرابع موضوعين بينهما بون بعيد، لكنهما يشيران إلى التشابه القائم بينهما، والذى يتأتى من حقيقة أنهما يختصان بممارسة ديانتين من الديانات الكبرى، الإسلام والمسيحية، وفى الحالتين يستمر الدين فى أداء دوره النشط فى حياة الناس، بالرغم من الاهتمام المتزايد بفكرة إنشاء الدولة.

يفحص الفصل الثالث الحياة الدينية للنساء البسيطات فى قرية واقعة فى شمال اليونان، ويبين أنه رغم ارتباط النساء بالطبيعة، وبالتالي نيلهن مكانة دونية فى الدين، فهن بالفعل أكثر استغراقاً من الرجال فى حياة القرية الدينية. ولايزدى التعريف البيولوجى

لطبيعتهن، كما يمكن توقعه، إلى وضعهن خارج دائرة الدين، ولكنه بالأحرى يشدد على ضرورة مشاركتهن. والدين فى هذه الحالة يتغلغل فى صميم الحياة اليومية، متجاوزاً المناخ الدينى الذى تفرسه الكنيسة والكهنوت.

ويختص الفصل الرابع بدراسة الإسلام فى تركيا العثمانية، والتى يتبع فيها نظام الدولة النموذج الأوروبى أكثر من اتباعه للنموذج الإسلامى. ومع ذلك يستمر الدين فى ممارسة تأثير جسيم على حياة الناس. ويذكر الفصل بعضاً من سمات الدور الذى تؤديه المرأة فى الإسلام، بعيداً عن سلطة المؤسسات.

الهند:

النصوص القديمة وحياة القرية

يقدم الفصلان الخامس والسادس صورتين متكاملتين، على اختلافهما، للصلة القائمة بين نساء الهند والدين. وبينما ينظر الفصل الخامس فى النصوص الهندية القديمة التى تغطى فترة تاريخية مديدة، يركز الفصل السادس على حياة الريف فى القرية الهندية.

والتصوص الدينية مأخوذة من الهندوسية والبونية والجانتية، حيث تشكل الكلمة المكتوبة جزءاً مهماً من تعاليم تلك الديانات الكبرى، والمعرفة المستقاة منها تعد في مجملها وسيلة لبلوغ السمو الروحاني. وحقيقة أن الرجال، في معظم الأحوال، هم وحدهم المتعلمون وهم وحدهم المفسرون الشرعيون للنص - هذه الحقيقة كان لها أثارها الوخيمة على طريقة النظر إلى العلاقة بين النساء والدين. فتكشف التصوص التي يناقشها هذا الفصل عن نظرة الرجال إلى طبيعة الحياة الدينية للمرأة، ولكنها تقدم كذلك أصوات النساء أنفسهن، وهن يصورن في حيوية بالغة أدق ما لديهن من مشاعر.

وفي حين يبحث الفصل الخامس مشكلة القشرة الخارجية للأنثى وكيف أنها تغطي انطباعاً مضللاً عن إمكانيات الروح الانثوية، يضيف الفصل السادس إلى هذا البحث دراسة تؤكد على أهمية ذكر طبيعة المرأة البيولوجية عند النظر

إلى العلاقات المختلفة بينها وبين القدس.

اليهودية

الصورة المعروفة لليهودية أنها نظام ديني يحتكره الرجل، ولا تقرب فيه المرأة المعبد على أساس الشرائع التي تنعتها بالنجاسة. وفي مقابل هذه الصورة هناك صورة الأم اليهودية القوية، وهي الصورة الشائعة في الأدب الأمريكي. في الفصولين السابع والثامن ناقشت حياة دور المرأة في الديانة اليهودية، وتلمس واضع لجوانب الصورتين المتقابلتين. تتحدث كاتبة الفصل السابع من خلال تجربتها الشخصية، بوصفها حاخام «مجمع اليهود الليبرالي»، في نظام ديني لا يزال متردداً في قبول فكرة إسناد مثل هذا المنصب إلى امرأة. وفي تدعو النساء إلى مزيد من المشاركة في الحياة الدينية العامة، وتذكر بعض الأسباب لإحجامهن عن فعل ذلك.

ويخطو الفصل الثامن خطوة أبعد ويستظهر الأسباب الباطنة

لاختفاء النساء من ساحة الدين. فيوضح أن المنطق الداخلي الحاكم لمنظومة التشريعات اليهودية يمنع المرأة من مقاربة الدين ويقدم المبررات الكافية لهذا الاختفاء. لكن المرأة غُمت من اختفائها من ساحة الدين حين نجحت في إثراء الجوانب الثقافية والاجتماعية لحياتها.

أفريقيا:

الافتقار والأرواح

الفصلان الأخيران حول المشاركة النسائية في الشعائر الدينية في مجتمعات ينذر فيها التراث المكتوب وتتعمد الحدود الفاصلة بين الدين وبقية مناحي الحياة الاجتماعية. وفي هذه المجتمعات تعبر المرأة عن حضورها من خلال مشاركتها في أداء تلك الشعائر.

يبحث الفصل التاسع آثار هذه المشاركة في مجتمعات الافتقار، في غرب أفريقيا، ويتحدث الفصل العاشر عن نظام قبلي تقوم فيه بعض الأرواح بسكنى أجساد النساء.

ضد ضياع التاريخ

التجاعيد:

إذا سَفَعَلُ الزَّن
عيالَ التجاعيد؟

أه التجاعيد التي - بلا رمة -

غَشَنَتْ رَوْحَكَ !! - ص ٩٦

(١)

[الهزيمة]

سيكون من المؤلم أن نكتشف
دلالة واضحة لظاهرة أساسية في
شعر علي منصور، هي أنه يبدأ
نصه في البيت الأول بالتحدث عن
الزيف والكذب، إنه يبدأ إحدى

الدقيق الملح. ليست المسألة مجرد
نزعة يقوم بها أفراد الطبقة
المتوسطة الجديدة كما يقترح
كاليفيكوس، ولكن المسألة أعمق
وأعرض من ذلك بكثير فيما يشيع
من إحساس يشبه فقدان البوصلة،
والضياع النفسي في حالة شائنة
هامة تميز الفراغ بعد الحديث.

التجربة الشعرية الجديدة اليوم
تتطلب منا أن نتأمل بدقة هذه النزعة
التجزئية التي تنطلق من حالة مليئة
باليأس مما هو قائم، كل شيء
أصابته الشيخوخة، وغزته

يشهد الإنسان اليوم الأنماط
السائدة والكيانات الاجتماعية
المهيمنة في ظل الحضارة الراهنة،
ونحن نحتاج الآن ليس لمجرد اتجاه
ثقافي حفصاري بل نحتاج إلى
موقف تاريخي مما يدور حولنا.
نحتاج لنظرة تفكك الواقع وتحلل
عناصره من خلال تصورات
تتجاوز المنظورات الفكرية التقليدية
والشعراء اليوم تجتذبهم نزعات
تجزئية وينجرفون نحو ميول
مختلفة عما مضى، تعمل على
تجزئ، صرامة الواقع وخلق
الشعرية من خلال هذا التجزئ

عقارة في ديوان هامة موسيقى تنزل السلام.

قصائده هكذا:

أبدأ، لن اكذبَ ثانية،
منذ اللحظة

هكذا أكد لنفسه ذات
صاح

وكان على سقرية من
ظلال ليلها راحسة
ياسمين

سوى أنه قد نسى
لكه نساء - ص ٩٥

إن احتشاد الشاعر للكتابة
مثير أساسي لإبراز كذب الحياة
وزيفها، وهو يبدأ قصيدة أخرى
قسائلاً مع أن الأمر كله هزل،
وتمثيل/ تراهم هكذا: جادين إلى
أبعد الحدود - ص ٣٥ ، ويبدأ

قصيدة ثالثة بـ [اليقين الذي
غشني/ اليقين الذي هيا الفخ عامداً
- ص ١٩] ويبدأ قصيدة رابعة بالبنث
الطيبة التي صدقته بفرح بينما هو
يكذب [ص ٤٣] وهكذا، إنه زيف
شامل لا يبقى ولايزر، يغطي الحياة
شكلاً وموضوعاً وسيكون كل شيء
ساقطاً داخل هذا المنظور المزيف،
فالحب الذي هو مأوى الشعراء
يتحول هنا إلى أوهام تفتقد المعنى،

الحب في هذه القصائد لا يكون
طبيعياً بين رجل وامرأة مترزين، بل
هو حب مسروق يتنزع من صورة
عارية جُنت خلف لوحة المفاتيح
[ص ٢٤] أو التصاق فخذين بشكل
عابر في الطريق [ص ٢٧] أو في
أثناء ركوب العربة، أو يمثل الجنس
أحلام يقظة أحادية الجانب فيجلس
الحبيب في المكان الذي كانت حبيبته
قد جلست فيه من قبل [ص ٥١]
وعندما تستدير المرأة وتظل عيون
الرجل تتحسس ظهرها [ص ١٨]
ولا يستطيع الحصول على امرأة إلا
في أثناء حدوث كارثة كبرى مثل
زلازل لكى يجدها مكومة معه تحت
منضدة الاجتماعات [ص ٦٩] أو
يأتى الحب في صورة اختلاس
كامل:

وأنا أمر أسام مدرستك
النارية

حيث اغتلسنا الدقائق
المربكة

وأنا أفكر فيك عارية
أو بمصيصك الخفيف

في المطبخ [ص ٤٩]

كل شيء ضد الإنسان، ضد
إنسانيتك منذ البداية ثم ضد كل

فعالياته وأحلامه بعد ذلك، الأقدار
الكبرى تقف بكل سطوتها ضد
أبسط الأحداث الإنسانية وأبسط
المشاعر الحقيقية، فسوف يدخل
مسمار صغير في إحدى إطارات
ميكروباس لكى يفسد موعداً غرامياً
لمرافقة اضطرت أن تكذب على أمها
لكى تحصل على حق بسيط من
حقوقها في الحياة [ص ٧٢] وهكذا
تقف الأقدار ضد الإنسان، والأقدار
هنا ليست مجرد حوادث عارضة
ذات بعد ميتافيزيقى ولكنها حوادث
ناجمة عن خلل كبير أصاب الواقع:

عمادة ما يحدثك ذلك،
شكلى بفاخر

كان يكفّر الأفعى

أرذهبه حرارة الهاتفة
أصلام زهرات عديدة

تملكت
في هذه الأثناء،

وبعض المواعيد
ال عاطفية

بكت بحرقة، هظما
العائر

هل فكر أحدكم أن

هذا يحدث عادة

كس نربس زكسريات
هديدة . ص ١٢

يكاد الشاعر يسقط تحت
عجلات القطار وهو يقفز ليحجز
مقعداً لحبيبته [ص ١٤]، وهناك
جسافل من [سوء الفهم] تعطل
الحياة [ص ٨٧]، وتعطل تفاصيل
الحياة العادية واحتياجاتها الأولية،
ولقد تحولت ظروف الحياة كلها إلى
ما يشبه تسلسلاً هزلياً أو اعتباطياً
يحيل الوجود إلى معنى مريب يفقد
أى قيمة إنسانية حقيقية، وفى
قصيدة [إلى أن تضى، الإشارة
الخضراء . ص ٦٧] نتابع هذا
التسلسل الهزلى لظروف مختلفة
لايربط بينها سوى شهوة غرائز
تأثت ليس لها أية قيمة:

كانما رجلٌ فاصم أنة

بمد أرميين يوسن سن
موت أبه إثر نريفه

فى دوالى المرى،

ثم باع الفدانين

كس يتزوج اسرأة
شموانية

ضامعها فى الظهيرة

فانجبلته...

أيتها البنت التى تركته
بلورتها .. مفتوحة

أسام تاجر قطع غيار
السيارات!!

إن شعوراً بالمرارة يملؤنا ونحن
نراقب هذا التسلسل الذى تتراكم
فيه الأشياء وتتجاوز بشكل مضحك
يتنافى مع أى انسجام يمكن أن
تطرحة الحياة، أو إلى اتزان يجعل
للوجود أى معنى سوى هذه الأقدار
المرعبة التى تلقفنا من فاجعة إلى
فاجعة وتقلبنا مثل آلات حيوانية
صغيرة مذهولة.. والمنطق نفسه
يمكن أن نتعرف عليه فى قصائد
أخرى أبرزها قصيدة [وهو يشرب
عصير القصب على الجانب المقابل .
ص ٧٦] بداية من عنوانها نحن بزاء
انتقالات شديدة الواقعية وشديدة
الغربة فى الوقت نفسه، بحيث أننا
نستطيع أن نقرأ القصيدة منذ
نهايتها حتى بدايتها لنصل إلى
النتيجة نفسها إذا ماقرأناها بشكلها
الطبيعى فهى تطرح هزلاً يرتبط بقدر
ما يفتقر:

إن أوضاعاً كهذه يلتقطها

الشاعر بذكاء شديد ويخيط الرغص
العميق لن تقضى بنا إلا إلى
الفوضى العظيمة التى لانجنى من
ردائها سوى الخيبة، خيبة قضايانا
الكبرى خيبة التفاصيل الصغيرة
فى كل لحظة نعيشها: المصعد
يتعطل بين الدور العاشر والدور
الحادى عشر [ص ٧٠]، والصبية
تخلف موعدها [ص ٥٩] والأصور
السينة تدفع المء للإحباط وإهمال
العمل [ص ٩٠]، بل أننا لفرط خيبتنا
[لاستحق الحياة، أحياناً . ص ٨٨]
وهناك مقطع فى القصيدة الأولى
يجسد الخيبة بشكل درامى فقد
تعب الشاعر فى كتابة قصيدة من
أجل حبيبته ولكنها لاتعطيه الفرصة
للاستماع لها وحتى الاستماع ذاته
لايظهره الشاعر كما لو كان تفاعلاً
متبادلاً بل هو أشبه بتعليق النص
على الأثنين فقط (!!!):

كلمة واحدة انكسرت

ظلمت أبحت عنها سبع

ليال

لأكمل القصيدة التى

تلادم عينيا

مع هذا

لم تعطن الفرصة -
يويسا -

كن اعلمتها في انديا
الجميلتين - ص 15

(٢)

[البراعة]

الشاعر المتمكن هو الشاعر
القادر على مواجهة كل الإحباطات
التي تمرقل الحياة ليس من خلال
التفاضل الساذج بل من خلال
اكتشاف معطيات حقيقية تبرز
قدرات الإنسان على اجتياز هذه
الإحباطات، وعنوان الديوان نفسه
يبرز حساً يقاوم الموت ويقاوم
اللامبالاة التي تعمد الشاعر أن
يلتقطها من نص الحكيم الصيني
لاوتس الذي يسخر «من هؤلاء
البشر الأموات الذين يهرمون
ويموتون دون أن يتبادلوا كلمة
واحدة مع جيرانهم».

ص ٩.

يضع الشاعر بساطة الإنسان
وأصالته وبراقته في مواجهة
أزماته، إنه يطرح الرؤى الفكرية
والجمالية التي أتبعها سابقوه
جانباً ويبدأ من أبسط التفاصيل

الحياتية كما لو كانت ملاذاً جيداً
يتكئ إليه ويعتمده شهادة جديدة
في الحياة، إنه يبدأ من الأسلوب
الشعري البسيط لغة وتركيباً نابذاً
تراث المجاز اللغوي. وينقل الشاعر
في نصوصه معطيات شديدة
البساطة فيستخدم لوازم الحديث
اليومي التي يتكلم بها المصريون في
بساطة شديدة فيستخدم القسم
[والله العظيم] أو [والله] ومختلف
التعبيرات التي تستخدم في اللهجة
العامية مثل [يا خبر...!!] و[يا رب]
و[أخي!!] و[يا ربى] وهكذا بحيث
تتخلل الأبيات ليومهم متلقيه
بالحديث اليومي العادي مما يدلنا
على هدف الشاعر الذي ينصب على
قلب المنظور الشعري التقليدي ونفى
أساسياته اللغوية والبلاغية
والمجازية:

أنت تنادي بأفع الجراد
باسمه

أنت تقول: الله عين
تشم رائحة الياسمين

أسم نزل له حديقه

أنت تفكر: صمرت ذإ
سبعة وعشرين عاماً

ص ٩٤ -

ويومن الشاعر في نقل
الأحداث اليومية البسيطة والتفاصيل
الجزئية التي يمدحها الغباء جديدة
لفهم عالم لم تعد أدواتنا وأفكارنا
السابقة قادرة على فهمه، يتكلم
الشاعر عن القهوة التي بردت، عن
كشك الصحف والمجلات وهاتف
العملة، ولحظة السرير بين الزوجين
بينما الأولاد يلعبون على سلم
العمارة، والمزلاء الذين يتقابلون
في المصعد، وشأى الصبح، وصوت
أم كلثوم عبر راديو ترانزستور،
ومناولته باكوا الفانيليا لأمه في سلة
الشرفة، وثلاثة الجلابيب البيضاء
المكوية الموضوعة على السرير،
والجيران الذين يطرحون بقايا
طعامهم في الشارع حتى لا يفعوا
جنهين للزبال كل شهر، وصوت
فيلروز عبر راديو توشيبا صغير،
والخمس الذي شب فجأة بين
الخطيبين، وكيف يدل الشاعر
الغريب على أقرب صيدلية أو يصعد
بعبور درجات ثلاث أمام شباك
المعاشات أو يقفز من أتوبيس أمام
مقهى وهكذا. بل إن الشاعر يطرح
لنا في أحد النصوص رأيه صريحاً
ويسيطر في هذه التفاصيل التي تبدو
له وكأنه يراها للمرة الأولى وكأنه
يؤنب الشعراء الذين يفقدون القدرة

على رؤيتها على الرغم من كونها
دوال حياتهم الحقيقية:

وجيران..

لاينشرون فرقنا
ملايسم المبلولة

قبل أن نرفع غسيلنا
الذي هفّ

ينادى البائع في
شارعنا

على غصن واث
الطارية

وعم صابر

الذي يتسلم غطابنا،

دفع لنا فاتورة الكوربا،
ونحن غائبون أضيأ، كعده
كثيرة

كأنه يراها لأول مرة -
ص ٦١ ولايكتفى الشاعر بالمواقف

الصغيرة والتفاصيل البسيطة بل هو
ينقب عن اللحظات السرية شديدة
الخصوصية:

وعندما أرى لسفلك
على، في العاشرة صباحاً
أغضب في سرى!! -
ص ٧٠

وينقل لنا حالات ذاتية تخص
مشاعره الشخصية فعندما يتطلع
للشرفات يتساءل، من فرط نشوده،
عمن يكون سكانها [ص ٢٦]،
وإحساسه الشخصي بأنه يقضي
عقوبة الحياة [ص ٢٦] أو باكتشافه
أن ما يحتاجه المرء في الحقيقة
ميسور للغاية (ص ٣٩)، ويتأمل
سلوكه ببساطة فيتذكر أنه لم يكن
طيباً ظهيرة أمس [ص ٦٨] أو تلك
اللحظات المدهشة التي تكسب
الحياة متعة خاصة فيستشعر
الحنان البالغ الذي يملؤه وهو يطرق

باب الجيران في غير يوم عيد
[ص ٣٧]، ويستطيع قارئ الديوان أن
يحص بدالة جديدة لحرص الشاعر
على وضع تاريخ كتابة القصيدة في
نهايتها كما لو كان يريد أن يمجّد
هذه المعطيات الصغيرة ويجعل لها
الألوية مؤكداً أن طبيعة الرؤية قد
تغيرت في التجربة الجديدة،
ويواصل الشاعر البحث عن براعة
دفنتها الهياكل الجبارة في الأزمنة
الحديثة ويتمكن من استخلاصها
بمهارة بالغة من مياه تضحك في
لوحات الأطفال، ومن الحنين الذي
يصحبه مساء للسريز، ومن شرفات
شارع المقرزي وشبهات نساءها
البضة، ومن حيرته أمام دبوسين
يصلحان لمعطف حبيبته الشتوى
أيهما يهديه لها، ومن كلمة Smile
المكتوبة على علبة المناديل الورقية
ومن هذه الطلة شديدة البراعة في
القطع التالي:



الخطاب السياسي ..

في مسرحية «لا لن تسقط أورشليم»

أهمية البنية التاريخية لدى كتاب الأدب والمسرح على وجه الخصوص. ليس غريباً وسط كل ذلك، أن يأتي الكاتب «شريف الشواشي» ليكرر تلك المعالجة الفنية/التاريخية أو التاريخية/الفنية. في مسرحية «لا لن تسقط أورشليم»، ويعود بنا إلى فترة تحمل الكثير من أوجه الشبه مع الفترة التي نعيشها الآن، فهي تناقش نفس القضايا التي تنوء بها أجيالنا المعاصرة، وإن رجع بنا إلى الوراء ألف سنة إبان الحروب الصليبية. وكانت أرض الصراع بين الصليبيين والعرب أصحاب الحق، هي نفس الأرض التي يحدث عليها الصراع الآن - أرض فلسطين - وسحورها مدينة القدس أو أورشليم، التي

ومشاهدنا. حيث لا يلجأ المبدع إلى استخدام التاريخ، أو الحدث التاريخي، أو الأسطورة بغير قصد معاصر، بل إن التاريخ في كل الأحيان يكون أداة، أو قناعاً يوهم الكاتب عبءه الكثير من آرائه حول قضايا معاصرة أو شديدة المعاصرة باستخدام لعبة الفن والأدب كحيلة أساسية.

ولقد لجأ الكثيرون من الكتاب الكبار لذلك الأسلوب مثل توفيق الحكيم في مسرحياته أهل الكهف، والسلطان الصائر، وغيرها من أعمال، كما لجأ إليها الفريد فرج في سليمان الحلبي، والوزير سالم، ومحمود نياز في باب الفتوح، والشرقاوي في الحسين ثائراً وشهيداً. وكل هذه الأعمال تؤكد

لعل الكاتب شريف الشواشي قد حلا له التعبير و الكتابة الأدبية والفنية بجوار إسهاماته السياسية وتعليقاته الفكرية... وكان قد أصدر منذ فترة مجموعة قصصية بعنوان «الشيخ عبد الله» وما هو يصدر أخيراً مسرحية تاريخية بعنوان «لا لن تسقط أورشليم»، والتي بها يكون قد انجذب إلى عالم الإبداع الأدبي، الذي راوغه كثيراً قبلما يبدأ مغامراته في القصة من قبل.

والمسرحية بعنوان «لا لن تسقط أورشليم» تنتمي إلى نوع المسرح التاريخي، حيث يعود الكاتب إلى موافق أو فترات أو شخصيات تاريخية كي يعالجها معالجة فنية معاصرة، بفرض الوقوف أمام أشياء كثيرة بين فصول المسرحية

سقطت بين أيدي الفرنجة المستعمرين، الذين تخفوا وراء الشعارات الدينية، مغلفين بها أشجع الأغراض الاستعمارية في استعباد واستغلال شعوب المنطقة.

والخطاب الذي حملته المسرحية كان خطاباً سياسياً واضحاً، لم يتوقف عند المقولات الدينية، وجاء في معظمه موجهاً للحكام المتصارعين والمنقسمين تحت تأثير رغباتهم وشبهواتهم للسلطان. فالتقسيم الحاكم هو أفة حياتنا، حيث لم يستطع الفرنجة منذ ألف سنة دخول القدس، التي كانت واقعة ضمن نفوذ الدولة الفاطمية إلا نتيجة للصراعات والتقسيمات بين حكام الأقاليم، وانقسام الدولة العربية ذاتها بين نفوذ بغداد عاصمة العباسيين والقاهرة عاصمة الفاطميين. وكانت الخلافة في ذلك الوقت صورية أكثر منها حقيقية، حيث كان الخليفة يعين برأسطة الأمراء، ويخلصونه في الوقت الذي يريدون.

بين مجمل تلك الظروف التاريخية صورت المسرحية كيف ضاعت القدس، وكيف هرب سكانها أمام جحافل الفرنجة الغزاة، الذين لم يكونوا أكثر قوة أو عتاداً من الحكام العرب الذين أغوتهم الحياة ومظاهر الأبهة والسلطان والجاه.

ويقول الكاتب على لسان «عبدالرحمن» وهو أحد الجنود الذين وقفوا تحت حصار الفرنجة:

«عبدالرحمن: لست واثقاً من ذلك.. أيكتمل لنا النصر ونحن في هذه الفيوبية؟ أيكتمل لنا النصر ولا هم لنا إلا أن نتعامل فيما بيننا؟ إن أمرنا إحقاقاً للحق لم يتقاعسوا عن بذل الجهد.. لكن أتدري ما جهودهم؟ إنها تنصب على الإيذاء بالأمير العربي المعادي، وبالجار المسلم المنافس. وبدلاً من أن يكتاتقوا لمواجهة الخطر الذي يهدد أمتنا كلها وضد هجوم الفرنجة الزاحف إلى بيت المقدس، فإن هم كل واحد منهم هو كيف يستفيد من الغزو الصليبي لتحقيق مصالحه وأضعاف جاره».

وكما يتحقق ذلك على لسان الفارس «عبدالرحمن» فإن قائد الجيش المعاصر ويدعى «افتخار الدولة» يقول هازناً عندما يشير إلى عليه بطلب العون من جيش الأفضل - السلطان الفاطمي:

«افتخار الدولة: (جيش الأفضل) أما زلت تملكون به.. إنه سراب.. إنه أسطورة.. اعلموا أن الأفضل سيعده أن تلحق بنا الهزيمة النكراء هنا في بيت المقدس، ثم يأتي هو بعد ذلك لإنقاذنا، فيصير بذلك بطلاً نذكره

التاريخ وجامياً لحصى الإسلام.. وقد أرسلني بالذات كي ألقى هذا المصير».

وبذلك يكون الكاتب قد عرض الخلفية التي تمتط في تدهور الدولة الإسلامية العربية، وتفككها بعد توالي الهزائم عليها، وهو ما لا يخفى على قارئ النص أو المشاهد له على المسرح. فاللجوء إلى التاريخ يتضمن في طياته الموقف غير المصائد من التاريخ، وما جرى فيه، هو إدانة كاملة للسلبات والانقسامات التي أوقعت الأمة داخل بوئر العجز. وفي ذلك أيضاً الإشارة بطرف ما إلى ما يجري الآن، حيث يرى «شريف الشوباشي» أن أرض الصراع واحدة، والقضية واحدة، تتمثل في الأطماع الأجنبية، التي رفعت منذ ألف سنة شعار الصليب، وهي الآن ترلع شعار نجمة داود والعودة إلى أرض الميعاد. وكذلك الهزائم الناتجة عن الانقسامات وأحدة.

ومن ثم كان على الكاتب «شريف شوباشي» أن يقول مباشرة «ما أشبه الليلة بالبارحة يا أمة ضحكت من جهلها الأم» وهو ما يمثل موجز الخطاب السياسي الذي أوصلته المسرحية بكل ما يجعله من إشارات جاءت تحت عباءة التاريخ كقناع شفاف لم يحجب ما يريد الكاتب قوله في المسرحية.



متابعات نقد

محمود، وأمين، وعالم

للتجارات التي كانت تسمى إلى عزل
الأدب عن الحياة.

هكذا ترسّخ لدينا - نحن شباب
الأدب الصاعدين - الاعتقاد، في تلك
الفترة، بأن محمود أمين العالم يدع
إلى «الواقعية الاشتراكية» في صورتها
الميكانيكية الجامدة. وهي الصورة التي
تعتمد وجود «البطل الإيجابي» في
الأدب، أي البطل الذي يشارك في صنع
الحياة وتقدم المجتمع. وهو بطل لا يئس
أو يهنأ، وإذا يئس أو يهنأ فإنه يئس
أو يهنأ ليس سوى لحظة مؤقتة لأد
أن يعقبها الانتصار والبشرى.

ولقد تبدّت هذه «الواقعية
الاشتراكية» في نماذج نقدية تطالب
القصاص بالحدث عن العمال
والفلاحين، وبالغفاح عن الجائعين
والمظلومين والمفقرين. وبأن تنتهي

أمين العالم منذ أواسط الثمانينيات،
لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك
بسنوات.

كان ذلك في أواسط السبعينيات،
حينما كان وعينا قد راح ينتقل من
صياحه الأول إلى قدير من النضج كنا قد
كُنّا رأياً في العالم، مؤداه أن الرجل
واحد من هؤلاء النقاد الذين يبرزوا في
مرحلة الخمسينيات والستينيات،
منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب
والواقع الاجتماعي.

وقد تبلورت هذه المناداة بصورتها
الواضحة في كتابه المشترك مع
د.عبدالعظيم أنيس «في الثقافة
المصرية» (الذي صدر عام ١٩٥٥)، وهو
الكتاب الذي كانا يسجلان فيه كلاً من
طله حسين وعباس العقاد وبقدمان
فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة

احتلت جامعة القاهرة في
السادس عشر من فبراير الماضي
بالكاتب والمفكر الكبير محمود أمين
العالم بمناسبة بلوغه الخامسة
والسبعين وشارك في الاحتفال عدد
كبير من النقاد والمفكرين والأدباء
بمداخلات ورؤى نقدية حول كتابات
محمود العالم الفكرية والنقدية، وقد
اختارت (إبداع) هذه الشهادة للشاعر
حلوى سالم رغبة منها في المشاركة
في الاحتفال بالكاتب الكبير في عيد
ميلاده الخامس والسبعين.

إذا كنا نحفل، هذا العام، ببلوغ
محمود أمين العالم (ولد في ١٩٢٢)
عامه الخامس والسبعين، فإننا نحفل
في حقيقة الأمر بثلاثة أرباع القرن من
الحضور الحي والبصيرة النابضة بدأت
علاقتي، بشكل شخصي، بمحمود

القصاصد أو الروايات نهاية سميدة
مبشرة بشروق الشمس من جنح الظلام
وأنبلاج الفجر من عتمة الظهر والجوع
والاستغلال وبناض القيمة. وبق ذلك
فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت
تدين احتواء الأعمال الأدبية على
التشاؤم أو الانخزال أو الاستغراق في
«أوجاع الذات» بعيداً عن «أوجاع الناس
والوطن».

في تلك الاثناء - واسط السبعينيات
وأواخرها - لم يكن العالم موجوداً في
مصر، كان قد رحل إلى باريس بعد أن
ضيق المسادات الشناق على المثقفين
المصريين الوطنيين والتقدميين، وهو
الضميق الذي بلغ إحدى ذراه بمنحة
لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكي العربي
الشهيرة عام ١٩٧٣. هذه المنحة التي
نقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب
وصحفي من مواقعهم الثقافية
والصحفية والسياسية إلى مؤسسات
الأخذية والنقل والأدوية!

لم يكن العالم موجوداً في مصر،
ومع ذلك فقد كوّن رأياً فيه، بعماس
الشباب من الفنانين والشعراء،
الطامحين إلى تجاوز الرطار الحديدى
الذى تقدمه الواقعية الاشتراكية في
صوريتها الضيقة، التى ساقها لنا، أو
سوّقها، بعض النقاد والسياسيين
التقدميين!

حينذاك، كنا قد قرأنا «واقعية بلا
ضفاف» وهماركسية القرن العشرين»

لروجيه جاردوى (المفكر الفرنسى،
الماركسى آنذاك)، وعرفنا أن الواقعية
يمكن أن يتسع مفهومها حتى يضم
أعمال بيكاسو وكافكا وجان جينيه
والبير كامى وغيرهم ممن لم يكن
أحدهم يدخل ضمن القفص الذى تقدمه
«الصفية الحديدية» السارية بين معظم
مثقفى اليسار فى الخمسينيات
والستينيات.

بعد عودتي من بيرت بعامين تقريباً
- أى في عام ١٩٨٥ - كتبت مقالاً، لا
أذكر موضوعه أو موضع الآن، ما
أذكره فقط هو أنني تسرعت فيه وكتبت
ما معناه أن محمود أمين العالم هاجم
صلاح عبدالصبور فى الستينيات
بسبب «أنه حزّين»، وبأنه لم يكتب عن
الجمعيات الزراعية وعن بناء السد
العالى والتأميمات!

كان العالم قد عاد إلى مصر عام
١٩٨٥ تقريباً، مستلخاً دوره الريادى
فى قيادة الثقافة المصرية المعاصرة.
وبنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء
والأبناء - أعطيته ديوانى «الأبيض
المتوسط»، وبدأنا تلقى به لقاءات شبه
منتظمة - أنا وحسن طلب - نقرأ عليه
أخر القصائد، ونستمع إلى تعليقاته
وتوجيهاته وانطباعات القيمة.

بفتة، فوجئ الرجل بالرأى الذى
تسرعت فى إلصاقه به، فكتب فى
«الهالى» مقالاً يلسف فيه - وهو متلم
يحق - على أن يتصرع شاب مجتهد

ملى (فى رأيه طبعاً) فى إلصاق هذه
التهمة الجزافية به. وبطلبنى بتدقيق
مصادرى فى نقل الآراء عن الآخرين.
بل إنه طالبنى بأن أبرز المصدر المحدد
الذى أخسذت عنه قسوله أن على
عبدالصبور أن يكتب عن الجمعيات
للتعاونية والقلميم والسد. وأشار إلى
مقال له كتبه فى «المصور» حوالى عام
١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر صلاح
عبدالصبور، ولم يفعل فيه سوى أنه
عرض لنزعة الحسن المفرطة عند
عبدالصبور، التى تصل أحياناً إلى
نوع من العزّ التجريدى أو الوجوى،
وهو ما يقارب حدود اليأس أو
الإحباط... أحسست بالحرج والخجل
الشديدين، لأنه لم يكن لدى مصدر
مؤثوق به فى هذا الشأن - فلم يقل
العالم هذا الكلام - حرفياً - فى أى
مكان.

صحيح أنه رائد من رواد الرواية
الاجتماعية والسياسية فى تقدير الفن،
لكن نصّ مسئّل هذا الرأى لم يقله
تحديداً.

وهكذا صرت أتحين فرصة ملائمة
لكى أعتذر له، أو أستدرك هذا التسرع
المعيب. وبجات هذه الفرصة، حينما
قررت مجلة «أدب ونقد» (التي عملت بها
فيما بعد) أن تجرى حواراً مع محمود
أمين العالم، بمناسبة عودته إلى أرض
مصر، بعد غياب. اضطلعت أنا بإجراء
الحوار، ونشر بالفعل فى عام ١٩٨٦.

وقد عمدت إلى تصدير الحوار بسطور ضرورية تقول:

«حينما تكلفني أدب ونقده بإجراء حوار حول النقد والادب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقي هذا التكليف هوياً في نفسي، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبة لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومنها أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رزاه الأخيرة في النقد والادب بشكل متكامل مكتوب ومفروق. إذا استثنينا مقدمته الهامة لكتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة» - يتجاوز مساهماته في الندوات الأدبية بالتعليق النقدي، وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجماالية - في فترة غيابه - كان ينشر في مجلات ومناظر بعضها لا يدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحت الحاجة ماسة، في السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصفاة إلى حديث وافٍ من عقل الرجل.

ومنها أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين الصانقين لتجربة الأدب الشاب الجديد في مصر، والراغبين في التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح تطلباً ضرورياً لجعل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن المسبب الآخر - بعد كل ذلك - هو أنني وجدت في إجراء هذا الحوار فرصة أهديت لي لإصلاح ما أفسدته «طول لساني» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قلته» نصاً لم يقله بالخبث، في مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الانديولوجي» في النقد المصري بالخمسينيات والستينيات، وذلك في حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكري في ذلك الوضع كان - إلى حد ما - صحيحاً، فإن صياغتها الجادة، التي نسبت إليه مقولة محددة (أوضح هو في مقال «بالأهالي» أنه لم يقلها بنصها تصديداً) كانت على الأقل ضريباً من مجافاة اللياقة في التماور مع أبنائنا المفكرين

ولهذا، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح، حتى تتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، من تناول عليه أو افتراءه.

في ذلك الحين، لم تكن الطبعة الثالثة من كتاب «في الثقافة المصرية» قد صدرت بعد. (دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩). هذه الطبعة التي احتوت على مقدمة بالغة الحيوية والخطورة، أوضح فيها العالم (وعبدالعظيم أنيس) أن بعض الذين يتهمون رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الآلى الميكانيكي يصدرن عن موقفين: موقف يرى في

الأدب قيمة قائمة بذاتها منبثة ومنفصلة عن الصياغة، هي ثمرة إبداع الأديب وحده، ولهذا لا يجوز أن ننقش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة. وهو ما ننتكره تماماً. وسوف أصر برفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة. وفي تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر، دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية.

ثم يوضح الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخص في أنه اهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للمضمين الأدبي، ولم يهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للشكل أو الصياغة. وهذا نقد صحيح بغیر شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة العلاقة العنصرية الحميمة بينهما.

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخي للأشكال الأدبية - يؤكد العالم - دراسة مستحدثة، ولا تختلف معها من حيث المبدأ، بل نعدّها استناداً لما قلنا به، ومجالاً ينبغي معالجته.

زاد من حرجي، خلال تلك الأثناء، أن محمود أمين العالم حينما عاد إلى بلده بعد ما يزيد عن عشر سنوات، عاد بتحولات فكرية ونقدية باهرة:

أول هذه التحولات أنه كف تقريباً عن كتابة الشعر أو يكاد. والمعروف أن العالم مارس كتابة الشعر زمناً من حياته، حتى أنه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانه»، والثاني هو «أغنية الإنسان».

وواضح أن العالم قد أدرك أنه في هذا الشعر الذي يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاءً - لن يضيف جديداً ملحوظاً وإن يبتكر طريقاً منفرداً، وإنما سيظل يكرر أساليب الشعر الحر المعتادة لقد أبى أن يستمر بدون أن يجدد أو يستكر، وهو المحدد المبتكر المتحرك المتقلق في الفكر والسياسة والحياة، فاتخذ قراره بالتركيز في الفكر والنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف العالم في حوارنا معه (د. أمينة وشيد وفريدة النقاش وأنا) بمجلة «أدب ونقد» - بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٢٢) - أنه مرقق بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسي؛ بدأت شاعراً، وتوقع مني الكثيرون أن أكون الشاعر - صلاح عبد الصبور كان يمني أن استمر كنت أعيش شعراً، وأكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحب شعراً. وما زال الشعر في حياتي، وكثيراً ما رغبت أن أكون شاعراً لحسب. وفي بعض الأحيان أجد في الفكر كل شيء، لذا مات الشعر عندي، وأخر ما كتبت كان في السبعيات.

ونذكر في هذا الصدد أننا أثناء إعدادنا ذلك الملف عن العالم بمناسبة بلوغه السبعين، أنه أعطانى - ضمن مواد الملف - قصيدتين شعريتين له لكي نضمهما في الملف. وبلغ من رفته وتواضعه أن طلب مني أن أنظر فيهما بنفسي، وأن أرى فيهما أياً، مفوضاً الأمر لي في نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنين معاً. (قال لي بالحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء، أو اصرف النظر عنهما كليهما إذا كانتا في رأيك غير صالحتين، وافعل هذا بدون حرج).

وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين

ثاني هذه التحولات تحول فكري، وتجسد في محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية ذلك الإطار الذي كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسيين في الخمسينيات والستينيات، والذي كان العالم نفسه يصيب واحداً من المساهمين في إنشائه ووجهه.

ففضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتك في فرنسا بالتيارات الفكرية النضيفية الجديدة المتلاطمة. وقد ساهم ذلك في مراجعة العديد من العتميات التي لم تكن تهتز والفرضيات التي لم يكن يثاها الباطل.

ولا عجب، فقد كانت فرنسا في ذلك الحين من السبعينيات والثمانينيات تضطرم بفكر ما بعد الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والأسنوية وغيرها من نظرات وأنساق ورؤى.

وليس معنى ذلك أن الرجل قد ترك أو هجر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضح في المقدمة الجديدة لكتاب «في الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه المسابق بمجرد المنهج الاجتماعي، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسمي هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعي للعمل الأدبي وحده، وإنما هي تشمل مجمل بنيتي التعبيرية الجمالية في سياقها التاريخي، الأدبي والاجتماعي، وفاعليتها الموضوعية».

وقد جعل ذلك العالم يؤكد على أن النقد - مهما تحريت فيه الموضوعية - سيظل ذا طابع أيديولوجي وذاتي. ذلك أنه «لا يمكن أن يكون علمياً خالصاً، بل سيمضي دائماً في النهاية، رغم ادواته ومعاييرها الموضوعية، نابعاً من الاختيار الأيديولوجي للناقد».

ولعل هذه الاتفاقية الرحيمة الجديدة، التي شارفها العالم في السنوات الأخيرة، هي ما عثر عنه منها في أحد كتبه الحديث «الفكر العربي بين الخصومية والكونية» بقوله الصريح تحت عنوان دال هو «الماركسية وسريرو بروكست»:

«هل مآثرال الماركسية كما قال بها
ماركس هي نفسها لم تتغير، وعلينا أن
نرفع أعلامه وأعلامها؟»

ويجب العالم: إن الماركسية
ماتزال - في تقديرى - تحصل من
المصادر النظرية والتوجهات المنهجية
ما يجعلها مرجعية أساسية من
مرجعيات الفكر الاشتراكي والنضال
الاشتراكي.

على أن الرجل يضيف بلعانة بالغة:
«لا شك أن الماركسية في عصرنا
الراهن لابد أن تجد مصادرها التي
تستند إليها في تجديد الفكر
والنضال. فلا شك أنها سوف تستند
في مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما
استندت إليه الماركسية من مرجعيات
علمية وفكرية وموضوعية، ولكنها ينبغي
أن تضيف إلى ذلك ما استخدم منذ ذلك
التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية
تكنولوجية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من
ثورة كاملة في مجالى علوم الاتصال
والمعلوماتية فضلاً عن الخبرات
السياسية والاجتماعية والاقتصادية
السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار
النموذج السوفييتي والمنظومة
الاشتراكية وانهيار حركات التحرر
الوطني واحتدام الصراعات للعربية
والمقومية والدينية في العالم، والأزمات
التي يعانيها اليوم النظام العالمي،
ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى
جانب بروز حركات اجتماعية جديدة في

العالم كحركات السلام والنفع عن
البيئة والجماعات الدينية والأهلية
والمنظمات الدولية.

ثالث هذه التحولات هو تحول
نقدى. وهو مترتب على التحول السابق
الفكري، حيث أن ذلك الاتساع للجري
في الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل
بعبارة طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة
التي تبلورت في الاهتمام التي
بالأساليب والأشكال الفنية التي يعبر
بها الفنان عن مضمونه أو موقفه
الفكري والإنساني، مع عدم الاقتصار
على العناية بالموقف الفكري لدى
الفنان، وحده، كما كان الأمر من قبل.

وقد تجلّى هذا الاتساع المرن في
مقدمة العالم للطبعة الثالثة من كتابه
المشترك مع د.عبدالعظيم أنيس «في
الثقافة المصرية، بمناسبة أربعة وثلاثين
عاماً على صدوره، حيث عبرت شجاعة
القلب وازمالة العقل عن نفسها في
نضاعة نادرة، حينما نقد الفكر نفسه
نقداً ذاتياً، موضحاً التطورات الهامة
التي طرأت على فكره وعلى منهجه
النقدى: إذ زاد الاهتمام بجماليات
العمل الفني، وعدم اعتبار هذه
الجماليات مجرد شكل خارجي، ثم
اعتماد المدارس النقدية الحديثة التي
نشأت مؤخرًا مثل البنوية والبنائية
والسيميوطيقية وغيرها، مشيراً إلى أن
الرحلة التي كتبت فيها مقالات دفي
الثقافة المصرية، كانت خالية من بروز
الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها

التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات
النقد المصري والعربي - آنذاك -
ضعيفة فقيرة.

في هذه المقدمة الهامة يؤكد
للعالم: «إننا مازالنا نرى أن الجوهر
الفكري والمعرفي للكتاب ما يزال
صحيحاً من الناحية النظرية العامة
الخاصة. فما تغيرت وجهة نظرنا في
العلاقة العضوية البنوية الديناميكية
بين الصياغة والمضمون، بين القيمة
الإبداعية الجمالية والدالة المعرفية
والمواقفية.

ويضيف الرجل: «إلا أننا نقرأ أننا
في الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت
العناية بالدالة الاجتماعية والوطنية
للعمل الأدبي تطلب على العناية بالقيمة
الجمالية.

ولن نفسّر هذا فقط - أو بالأحرى
نبهّر - بأن هذا حدث في لحظات كانت
تحتدم فيها المعارك الوطنية
والاجتماعية، وإن كان هذا صحيحاً في
بعض الأحيان، وإنما نفسّر في
الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات
الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين
الصياغة والمضمون، بين القيمة
الجمالية والدالة العامة، كمشفاً
موضوعياً دقيقاً.

ولعل أئمن ما تلطفنا طوال هذه
السنوات هو محاولة الضريح من
الأحكام العامة سواء فيما يتعلق بالدالة
المضمونية أو القيمة الجمالية، إلى

تحديد اليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة.

وبفضلنا عن ذلك فقد تعلمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبي برحابة صدر أكبر ويعمق أكبر مما استعفتنا به ترسانتنا النقدية في تلك السنوات، في أيام الشباب، وفي ظروف بلد الوطنى الديمقراطى.

هكذا تكلم الرجل

والحق أن هذا هو ما حدث فى دراسات العالم النقدية فى العقد الأخير، كله.

رابع هذه التحولات، هو الاهتمام الجاد الذى أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة - شعراً ونصاً ونصوصاً - وخصوصاً الشعر. وكان دائماً حينما يسمعتنا - بخاصة حسن طه وأنا - يقول إننى أمام ثورة كاملة، فى اللغة وفى المجازات وفى الموسيقى وفى الموضوعات، بل وفى الواقع نفسه.

وهنا، فإن العالم لم يلق عند حدود جغرافية تجرية الشعر العربى التى ساهم فى تصميمها وإظهارها، كما فعل نقاد كبار آخرون من أقرانه، حين نظروا مربيون إلى حدود ما عرفوه ومفوه واستغفوه من تجديد الشعر العربى.

ولقد تجلت سمته هذه مؤخرًا فى مبادراته بالكتابة والمديث عن شعراء وقصاصين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة.

ربما صار من الضرورى، الآن، أن أوضح أمراً أراه لازماً فى هذا السياق الذى نحن بصدد: نلك أنه فى تلك السنوات الأخيرة، لنقل السنوات العشر الأخيرة، وخاصة بعد عودتى من حصار بيروت، ثم على فى دأب وبقد (١٩٨٧) بجوار للناقلة الزميلة الكبيرة فريدة النقاش، للشابة المحمود أمين العالم فى كثير من وجوه الشبه، فيما يتصل بالمسار والتحولات، أقول: فى تلك السنوات كتبت أنا أيضاً - من جانبى - أجد نفسى متخفلاً يوماً بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وجدهما، وأحاول أن اقترب لنفسى ولزملائى من الشعراء الذين يسمونهم «جيل السبعينيات» صيغة جديدة رحمة مؤداه:

ليس المضمون فى ذاته شائناً. ولابد لنا أن نجد أرضاً مشتركة نقدم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التي لا شعر بدونها) من غير أن نبغ الإبهام المطبق أو نفرق فى التفنن الشكلى المعقد، أو نتعزل كل العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة.

ولقد تفاعل العالم مع فكر الحداد وما بعدها تفاعلاً ناضجاً، راشدً ورشيداً، وقدم فيها رؤى شينة ضابطة لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التى نعيشها.

فى هذا الصدد، أوضح لنا أنه ورغم الاختلافات للتنوع والمتناقضة لمفهوم الحداد، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً، رغم هذه الاختلافات.

هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى - يقول العالم - مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير هارنيس، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً، أو تغييراً مظهرياً برانياً وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى الاجتماعى والاقتصادى، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية الأخلاقية أو بنية الأنواع والزنى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعمارية أو إلى الانواعية التكنولوجية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداد مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتداخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً، فيشترط وجود أحدهما وجود الآخر.

إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالاته التفسير الفكري والعلمي والجمالي والفيزيائي عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالاته التفسير السياسي والاجتماعي والاقتصادي. (إبداع - نوفمبر ١٩٩٢).

هنا حدث انسجام حق:

هو - كنانة - اقتراب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالقامات والمراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق للتشكيل الفني والجمالي في الألب والتشعر. وأنا - كشاعر - اقتربت منه: بإعطاء الاعتناء اللائق للشعرية الإنسانية الحارة، ولخصايا الإنسان، وتقليص النضور الأخلاقي من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون لمجرد أنها كذلك.

تعلمت من محمود أمين العالم درساً عديدة، لكن أهمها جميعاً كان ولا يزال: الإيمان بحق الغير في إبداء الرأي، بل والاعتقاد بهذا الرأي الآخر اعتقاداً حقيقياً، والابتعاد عن الاعتقاد بأن رأيك هو الصواب الوحيد.

إن هذه السماحة العقلية والرحابة الفكرية - بما يدلان عليه من اتساع في الروح - يجعلان الرجل مثلاً رفيعاً لذكاء القلب ولفطنة الطوية، ونموذجاً جلياً نفتقده اليوم في حالات كثيرة:

في الفكر، حينما يلقي أصحاب الاعتقاد بأنهم الأصوب الرأي الآخر إنفاً تاماً، يصل في فاشيته إلى حد نفي الآخر جسدياً لا نفي فكره فحسب.

وفي السياسة، حينما يحتكر تيار سياسي العمل الوطني يومه أنه لختيار القيم على الحقيقة والجدير بقيادة الأمة، في حين ينفي الآخرين إلى خارج البلاد أو إلى السجون أو إلى الموت.

وفي الشعر حينما ننظر مدرسة من مدارسه أنها للجسدة الوحيدة للروح الشعري الحق، وأنها الوكيلة الوحيدة عن للشعب أو عن عبقر، فتشطب المدارس الأخرى وأمية إياها بالخروج عن التاموس الشعري الذي تملكه هي - وحدها - بين يديها.

ولكلها أشكال من الفاشية دمرة.

وتتصل السماحة عند العالم صلة وثيقة بشمول النظر وشجاعة الرأي في أن. فهذا المفكر يعشق الشعر عشقاً، حتى أنه تجرأ أكثر من أي شاعر أن يعلن في وضوح «في البدء كان الشعر»، ويفسر ذلك بقوله فكل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو في تقديري شعر. للشعر في كل شيء، فالشعر لا يصده هذا النسق التعبيري الذي يتجلى في كلمات لغوية ومكان وجدانية وإغنية، بل هو هذا النسق الكلي المنتظم المتشاعر المختلف المتحرك المتنامي المتجدد للتفاعل المبدع دائماً في كل شيء: في الكون، في الطبيعة، في الحياة، في المجتمع، في الإنسان، في كل تعبير، وفي كل فعل.

أي أنه الشعري، وليس مجرد الشعر.

وينتقد العالم - في مقالاته - أزمة الشعر وأزمة الحضارة. أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية في ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعر في رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجرد وثيقة اجتماعية أخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيدولوجية المباشرة:

الموقف الأول يخفق الشعر بتشيئته تشيئنا تقنياً، والموقف الثاني يفقد الشعر شعرية.

ويلحد العالم الموقف الناضج المتزن بقوله: إن كل قيمة جمالية خالصة هي في حد ذاتها رسالة تنوير وتوعية ومثمة وتواصل إنساني. إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، ويمدى فاعليتها التجديدية الراضية لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، ميتلذ، جامد، مفروض.

كما تعلمت منه ضرورة أن نظل نتعلم. وأن العقل يظل يتعلم إلى مالا نهاية، حيث لا نهاية للمعرفة كما لا نهاية للجهل. وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة، وأن على المرء ألا يسهل من نقد الذات كلما دعت لذلك ضرورة.

ولمحة سالمة

الحارس . . ومأساة التلقى !!

إنّ ما المشكلة؟ ما العرض؟! ما شخصية التي يشيورها هذا جمهور المسرح؟! ما الأسباب التي أدت إلى تلك الحال من الإفلاس لدى النظارة في معرفة الجيد من الردي؟! لم لا يحتفل الجمهور في بيته المسرحي بمشاهدته عرضاً مسرحياً جيداً له فكر جاد، وإضافة فنية خلقة كمسرحية «الحارس»؟!

اتكمن المأساة فقط في تغير نواق جمهور المسرح، واختياراته غير الصائبة أحياناً؟! إيكون المسرح التجاري قد نجح فعلاً في القضاء



مشهد من المسرحية

في حسابات العدد الكمي لجمهور النظارة، لعبتها من أهم الأعمال المسرحية العالمية التي قدمت عام ١٩٩٦، وأنجحها، وأكثرها رعباً بمفردات العرض المسرحي ولغته.

لو أننا قارنا نجاح مسرحية «الحارس» التي تقوم بالنقد والتحليل لها، وهي للكاتب المسرحي الإنجليزي المسمى «هارولد بيتر» - بمدى إقبال النظارة عليها، لا اعتبرناها عرضاً مسرحياً فاشلاً؛ فلم يشاهدها إلا

نفر قليل من النظارة؛ بعد على أصابع اليد الواحدة في بعض ليالي العرض. ولو أننا وضعنا المسرحية نفسها في معيار آخر، باعتبارها عملاً مسرحياً خلافاً قدم فوق خشبة المسرح القومي، دون الدخول

على ذوق المثقلى للمسرح الجاد؟ أم هو عدم تقبل المثقلى اليوم لصياغة العروض الجيدة وأطروحاتها؟. أيمكن السبب فى عجز البيت الفنى للمسرح للدعاية عن عروضه والاحتفاء بها؟!

الإجابات عن كل ما ذكرناه، هى كلها ذات الأسباب والتساؤلات المذكورة: تجتمع معاً لتشكيل مأساة المثقلى. وتبقى ملاحظة أخيرة تطل برأسها علينا، وهى أن مأساة الثقافة المسرحية والمسئولين عنها بمصر، أنهم لا يسعون إلى التخطيط لها تخطيطاً صحيحاً، ويضعون خططاً قصصيرة المدى، لا ترى مستقبل المسرح برؤية موضوعية دأرسة. نحن - على سبيل المثال - نستقرئ من تاريخ مسرحنا أننا فى الستينيات كنا - ونحن فى فترة العمر - نشاهد بإقبال - ومعنا جمهورنا - الأعمال المسرحية العالمية، بنفس القدر والأهمية التى كنا نشاهد بها أعمال مؤلفينا الكبار توفيق الحكيم، نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، الفريد فرج،

يوسف إدريس، عبد الرحمن الشرقاوي، محمود دياب، وغيرهم.

ولم يكن هذا المسرح العالمى - آنذاك - تخيلاً علينا، حيث قدمت عروض مسرحية، تنتمى لثقافات أوروبية؛ كانت تتسم بالجرأة فى الموضوع، والمغامرة فى الطرح؛ وكان الجمهور يقبل عليها، ويصعب تصور إقدام مثفرجنا اليوم على رؤيتها بذات الحماس السابق إن الاقتطاع الرهيب الذى حدث ما بين ثقافة الأمس، وحاضرها اليوم، هو المسئول - إذن - عن مأساة المثقلى، ولا حضور المثقلى، وهو المسئول كذلك عن ظهور الفجوة التى أبعدت ما بين الزمنين. وما حدث لمسرحية «الحارس» ومأساة عدم الإقبال عليها من جانب المثقلى اليوم، هى الآثار المترتبة على هذه الظاهرة المخيفة المهددة لمستقبل المسرح الجاد فى مصر.

هذا مدخل يفسر لنا التناقض الذى حدث فى أثناء تقديم هذا العرض المسرحى.. النجاح الفنى الكبير ومأساة المثقلى المتردية قبل

قيامنا الكشف عن نجاح مفردات هذا العرض وأهميته.

هذه المسرحية

إننى أشارك الناقد المسرحى البريطانى «هارولد هويسون»، فى معرض حديثه عن مسرحية «الحارس» لهارولد بنتر عندما قال «لقد رأيت هذه المسرحية مرتين، وسأراها مرة رابعة؛ وخامسة»^١ فالؤلف «بنتر» هو كاتب إنجليزى معاصر، ولد فى لندن عام ١٩٢٠. من أهم مسرحياته التى تطورها بقلبه، المسرحية القصيرة «الغرفة» - The Room والمسرحية القصيرة التالية النادل الأبله - The Dump Waiter، أما مسرحيته الثالثة فهى طسولة : حفل عيد الميلاد - The Birthday. وقد ألفها عام ١٩٥٧. اختلف النقاد فى أمر «الحارس» التى عرضت فى لندن عام ١٩٦٠، وقدمت فى السينما عام ١٩٦٣. وهى ثانى عمل مسرحى طويل له، بعدما قدمت الحارس بعد أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، حيث عرضت فوق خشبة المسرح القومى المصرى. ومع اختلاف النقاد حول «بنتر»، إلا أن

^١ انظر مسرحية «الحارس» - ت : عبد الرحيم البشلاوي، المقدمة من ١٣ - مكتبة الفنون الدرامية - مكتبة مصر عدد ١٢ .

كفة الثناء. قد رجحت كتاباته، رغم انتماه لزمرة «الكتاب الساخطين»، وإلى «الحركة الجديدة» في دنيا المسرح - على حد قول الناقد «نويل كوارده»، تلك الحركة التي ينتمى إليها كتاب بارزون آخرون : كصامويل بيكيت، وجون اوزبورن، وشيلا ميلليني، وغيرهم.

ملاحظات حول الحارس

نلاحظ انه لا يتجاوز عدد شخص هذه المسرحية أكثر من ثلاثة وأن العنصر النسائي فيها منعدم تماماً وهي شخصيات متباينة كل التباين، متناقضة أشد التناقض لدينا أولاً «استون» (كمال سليمان) بطئ الحركة، بطئ التفكير، ورغم ذلك فهو رقيق وبعج، ييسط جناح رحمته على الأفاق الشريد «بفر» (سامي عبدالحليم) و «استون» دائماً يفعل شيئاً ببعيه، فيما أن يكون في يده «مفك» أو «فيشة» أو «توستر» أو أي شيء من هذا القبيل نسمة يتحدث عن أماله في «الورشة» التي يريد أن يقيمها.

هو ذو شخصية هادئة، ولكنه رجل قوى خطير، نشعر أن بعقله مساً. أما ديفز - ذلك الأفاق الشريد - فهو لا يصلح لشيء، لا بيت له ولا ملوى دائماً يطلب المزيد، ويذهب إلى حد الإيقاع بين «استون» وأخيه «ماك» (زين نصار). وماك شقيق استون، رغم أن دوره أقل أهمية من دور الاثنين، لكن دوره شديد التركيب فهو تقيض «استون» سريع متخف.

مهاجم - كثير الكلام، شديد الطموح. هذه هي الشخصيات الثلاثة المرتكزة عليها المسرحية وهي شخص رغم تبايناتها فيما بينها، إلا أنها تنتمي إلى الطبقة الدنيا. والاختلاف فيما بينها : مسلكتها، عقلياتها، سلوكها، هي أسباب نجاح مسرحية «الحارس»

الحوار في مسرحية «الحارس»

الحوار في هذا النص الدرامي الإنجليزي تتعمد فيه حذقة اللغة الإنجليزية وأسلوبه يعتمد على التكرار، تكرار الجمل والكلمات والمقاطع.

إنه حوار يعتمد على الانتقال من نقطة درامية، إلى نقطة درامية أخرى، ومن موضوع إلى آخر، ثم العودة ثانية إلى النقطة الأولى. وأهمية النص الدرامي لهارولد بفر، أنه نص يعتمد قصداً على عبثية تركيب الكلمات، وإدخال الجمل الناقصة أو المبتورة تماماً كما في حياتنا اليومية، حيث لا استمرار ولا تواصل؛ بل إن المنطق الوحيد للغة اليومية في لا منطقية تركيبها

ويحاول «بفر» في مسرحيته أن يزيد من غموضها وإبهامها اللذين يتصف بهما الحاضر اليومي لشخصوها، فانت مشدود إلى الحاضر؛ تفكر فيه، وتريد أن تعلقه تتسائل عما يحدث الآن، في هذه اللحظة التي أنت فيها بالذات وحدث ذلك منذ الوهلة الأولى...

ويصعب على الناقد المحلل أن يصنف هذا العمل المسرحي الهام داخل إطار تقليدي، أو أن يدخله تحت عيانه، رغم أن مسرح «بفر» اليوم يوجد في زمن تقرب فيه من مشارف القرن الواحد والعشرين فهو يعد من كلاسيكيات ظاهرة

«مسرح العبث» في ثلاثينات القرن العشرين وما بعدها أي في النصف الثاني من ذات القرن، حيث يبرز في مقدمة هذا المسرح مسرح صامويل بيكيت ومسرحياته ذائعة الصيت «في انتظار جود» و«لعبة النهاية» و«مسرحية» وغيرها من أعماله، ومسرح **يوجين يونيسكو** ومسرحياته : «المغنية الصلحاء» و«الخراتيت» و«الدرس» وغيرها من أعماله يشارك بفتور في هذه الحركة الجديدة بمسرحيته «الحارس». وهي مسرحية - رغم عبثية منطقتها الدرامي - غاية في الاتساق مع واقعية الواقع، وانعدام حدود منطقته المادي. إنها مسرحية عن البشر، موضوعها البشر وعلاقاتهم ببعضهم البعض - لكنها دراسة سيكولوجية لهم. يرى أحد النقاد الإنجليز أن هذه المسرحية - نقلاً عن عبد الحليم البشلاوي - تصنف شخصيتها وفقاً لرموزها الدالة، (فديفز) يرمز إلى الـ «Id» (الهو)، أي تأثير الوراثة والغرائز، و«ميك» يرمز إلى الأنا العليا: - Super ego أي تأثير الناس في الشخص، وخاصة تأثير الأب والأم والمدرسين ونفوذهم. وأن (استون) يرمز إلى الـ

ego (الأنا) أي ذلك الجزء الذي ينمو من (الهو) ليكون همزة الوصل بينه وبين العالم الخارجي.

ورغم هذا التناول النفسي الخالص، إلا أنه جانب من الجوانب التي يمكن رؤية المسرحية عبر منطوقه. لكنه جانب واحد من الجوانب، فالمسرحية تدور في فلك شخص ثلاثة: مستلجر، ومالك، وشريد لا ملأى له. المستلجر شخص كريم، طيب القلب، يعطف على الأفاق الشريد، فيؤويه في بيته. لكن هذا المملوك لا يريد أن يعمل، وهو لا يقدر هذا العطف، فيتمادي ويحاول أن يضرب المالك بالمستلجر فلا يفلح، وينتهي أمره بالطرد إلى الشارع من جديد.

لكن هذه القصة الساذجة تضع العمل المسرحي برمته في مرتبة أقل أهمية من نسجها الدرامي الكبير، فهي أكثر من أقصوصة، وأعمق من أحصونة: إنها تشريح تحليلي للطبائع البشرية. وقيمتها الكبرى، ومؤلف هذه المسرحية يصنع لنا ثلاثة أدوار كبرى تضاف إلى رصيد الأنوار العالمية فكما أن هناك «هاملت» و«عطيل» و«القديسة

جون» و«أم - برنحت» و«بيكيت - أنثوي»، ففي «حارس - بنتو» : استون وديفز زميلك. إنها مسرحية للآداء التمثيلي وليست للقرائة، تفسح مجالاً متسعاً للممثل في إبراز فقراته وتهذيب مهاراته وقبحها في: رسم الشخصية - الأداء التمثيلي الطبيعي اللطاف / المركب - تحقيق ما يطلق عليه بالناخ أو الجو العام الذي تشيده هذه المسرحية.

«الحارس» ما بين الدراما والمسرح

ولو أن المخرج محمد عبدالهادي جعل رؤيته الإبداعية (الإخراجية) ترتكز فقط على الترجمة الوافية لدراسة الحارس كنص مسرحي. لشكركنا على جهده كثيراً، ولكن أن يحافظ المخرج على المناخ العام للنص الدرامي، ويخلق فضاءات واسعة شديدة التركيب لانتلاقات مثليه الإبداعية، عندئذ لنا أن نقدره ونضعه في مقدمة المبدعين المسرحيين الواعين للغة الدراما والمسرح. لقد نجح المخرج عندما أطلق العنان لمثليه، وأعطى لهم إشارة البدء للانطلاق: سامي عبد الحليم - كمال سليمان - زين نصار. لقد استطاع هؤلاء (الفرسان

الثلاثة) أن يحيلوا خشبة المسرح إلى حلبة ملاكمة فنية، لا تنتهي جولاتها ولا تتوقف حركاتها عن التجلي. فكل منهم يبحث لنفسه عن طريق، وعن شخصية، ينسجها من بنات أفكاره، وإلهامات إبداعه، بعد أن يمتص رحيق الزهرة وعصارتها من النص المسرحي الأصلي.

لذلك تكون هذه المسرحية، مسرحية الممثلين الثلاثة، وليست بمسرحية مخرج يستعرض عضلاته الفنية، ولا يعيب هذا الأمر المخرج محمد عبدالهادي، بل يزداد المتلقي والناقد تقديراً وثباتاً له، لأنه أراد أن يتخفى - قاصداً - وراء ظهور مثليه، ليظهروا هم، ولا يطل علينا برأسه، بل يدفع بروحه، لتبعث من جديد عبر أرواحهم الخلاقة. لهذا كله كان محمد عبدالهادي مخرجاً ملهماً لا مستعرضاً، دافعا ودافئاً لامتداد أو متحلفاً بينو هذا جلياً في سينوغرافية هذا العرض المسرحي التي تتحقق عندما صاغ المخرج ومعه السينوغراف فضاء خشبة المسرح داخل غرفة تزخر بكل شيء، بكل ما يمكن للإنسان أن يجده في «مزيلة» العالم البشري فعلى طول الحائط الأيسر سرير

حديدى، يطوله دولا ب صفيير، وجرائل طلاء، وصناديق تحوى صواميل ومسامير قلاووظ ونرى على يمين نافذة في الحائط الخلفى: حوض غسيل للمطبخ، سلماً خشبياً، جريد فحم، آلة لقطع الحشائش، عربة شاي، صناديق، أدراج بوليه. وتحت هذه الكومة سرير حديدى أمامه قرن بوتاجاز.. فوق الموقد تمثال لبوذا.. صحف قديمة، مكنسة كهربائية تحت سرير أستون - داخل هذه التلة من الأشياء وبقاياها يتواجد البشر، وكأنهم جزء لا يتجزأ من هذه الديكورات والأشياء الميتة: كالحي البشرى واللون، يلهمهم الفبار. وزغم هذا القبع المتعدد، فانت تجد جمالاً من نوعية أخرى، جمالاً يشع من محاولة الكشف عن أستاذ أنفسهم المتخفية، وتواج في صندورهم وقلوبهم سرخاناتهم الإنسانية المتالة النبيلة وكنائنا نشاهد بشراً قد ماتوا منذ زمن بعيد، أو لم يعدوا ينتمون إلى عالنا.

هذا هو الاتطباع الذى خلفه لنا المخرج محمد عبدالهادي بموعنة مساعده السينوغراف محمد هاشم، بديكورات وملابس وقطع

إكسسواراته، وتصميم إضاءة الفنان الموهوب عاصم بدوى. لكن تبقى البطولة الحقيقية لهذا العمل الفنى فى اختيار المخرج لمثليه. لقد استطاع سامى عبدالحميد «ديز»، وكمال سليمان (أستون) وزين نصار (ميك) أن يقدموا لنا معزوفة من الأداء المسرحى قلما نستمتع به فوق خشبات مسارحنا هذه الأيام. وفى ظنى أن هذه المسرحية ينبغي أن يتم تقديمها على طلابنا بالمعهد العالى للفنون المسرحية، كي يتعلموا منها فنون الأداء المسرحية وأساليبه وتقنياته، وكيفية بناء الشخصية المسرحية التى رسمها هؤلاء الفنانون الكبار كل لنفسه.

لا يأتى هذا التمييز الفنى الخلاق لهؤلاء (الفرسان الثلاثة) من تقاربهم فى أدائهم لأنوارهم، بل فى اختلاف تفسيراتهم لشخصيتهم، وتباينهم البالغ فى تصوراتهم عنها. فكل منهم شخصيته المستقلة وترواته وإيقاعاته وحركته وأخيراً تفرد.

○ سامى عبدالحميد

يقضى شخصية نك القادم، الكسول، تقصف حركته بالثقل، تتميز تعبيراته ببلاغة المعنى

والتركيب. حركته ساكنة إستراتيجية متسمة بالبرود والاستفزاز والجرئوسكية يرتدى ديفيز/ سامي سروالاً رمادياً وفنانة بيضاء، وجمالاً فقط، يؤدي بوجهه ويديه، وجسده مالا يستطيع اللسان قوله. حركة شفغية لا تتوقف عن اللهاث المتزج بأنفاسه المتلاحقة بشهقات الفرع بما هو كائن، وبما سيكون، والرغبة في ذلك الذي لا يأتي. تلعب «نونات» صوته، كل كلمة، بل كل حرف، لتتماسك في جمل، تتناغم مع حركة وجهه وتشكيل جسده المتعب المهيم، لتشكل في نهاية الأمر - روعاً إنسانية تائهة في غمار عذاباتها وقهرها وإحباطاتها. يستثير فينا روعاً سادية تلتذذ بتعذيب الآخر، ونستشف من الام تعذبه لذة عذابنا، ومن قدره اقدارنا غير المحتملة، وشقاننا اليومي الذي لا ينتهي.

سامي عبد الحليم فنان كبير، يؤكد المسرة بعد المسرة إنه حان الوقت ليوقف جيله فسوق قديمه واسع الخطى، ليحصد ثماراً انتظرنا اقتطافها طويلاً!!

○ كمال سليمان

فنان كبير آخر، يثبت لنا بقدراته الإبداعية، أنه قادر على أن يلقنا نرساً في التصدي للبحث عن ما يسمى «الشخصية المسرحية الإنسانية، الملتزمة بنمطها الخاص وهمساتها وما ترسمه لنفسها». يصور لنا هذا الفنان شخصية (استون) طيب القلب، عيباً، مثقلاً، تتواهل تقطعات حروف كلماته، لتسكن في النهاية داخل أعماق أعماق قلوبنا، فتزهنا عميقاً لتذكرنا دوماً بإنسانيتنا. إنه فنان كبير يضع أمامنا فوق الخشبة ذاته مثلاً لما ينبغي أن يكون عليه فناننا الممثل اليوم.

○ زين نصار

فنان كبير ثالث. أراد هذا الشاب/ العجوز/ المتصابي أن يرسم لنا حقيقة شخصية (ميك) من لونه، مضيقاً إلى الشخصية التي رسمها له المؤلف (بنتر) الكثير من عندياته، فيثبت لنا زين نصار من جديد أنه موهبة فذة، فنان قادر على العطاء الدائم الذي لا ينضب أو يتوقف، عندما تحين له الفرصة

للإبداع الحقيقي. يقود المخرج محمد عبدالهادي هذا العمل المسرحي، وهو واحد من أكثر مخرجينا موهبة ووعياً باللفة المسرحية ومفرداتها. لقد قدم لنا منذ أكثر من خمسة عشر عاماً أو يزيد أعمالاً عديدة، لعل من أهمها: «لير شيكسبير» بمسرح الطليعة، وكان ما قدمه آنذاك تجريباً مسرحياً بكل المقاييس النقدية. يعود إلينا اليوم ويقدم فوق خشبة المسرح القومي - وهو أهم مسارح بلادي - «هاس» بنتر، وبهذا تتيح لنا مسيرة هذا المسرح السيد الدكتور هدى وصفي الفرصة كي نستمتع بمرض مسرحي رائع كهذا.

إن كثرة هذا النوع من العروض هي الأمل الوحيد لفرس تيار مسرحي يفتح النظارة أخيراً للمشاهدة الحقيقية، والرؤية المتعة. إنه مدخل جوهري لعلاج مأساة التلقي وغيباب المتلقي، التي تحتاج منا إلى الدراسة والتوقف والتحليل كثيراً، على شريطة أن لا يتوقف هذا النوع من التجارب المسرحية الجادة!!

هنا، عبد الفتاح

الأرقام العربية بين المشرق والمغرب

الـلغة واحدة من أهم وأخطر مقومات الهوية والوحدة في الأمم، ولا يختلف العرب على شكل الحرف العربي، ولكنهم يختلفون على شكل الرقم، ففي بعض البلاد - بلاد المغرب عموماً وبلد أخرى - يستخدمون الشكل (01234) والذي اقتبس منه الأوروبيون والأمريكيون، أما في مصر ومعظم بلاد الشرق العربي فإنهم يستخدمون الشكل (٠١٢٣٤٥٦٧٨٩١٠...)

ودعونا نسمى الشكل الأول
بالشكل المفريسي، والشكل الثاني
بالشكل المشرقي لتسهيل العرض
وقلة الخلط برغم عدم صحة التسمية
أو دقتها.

عن هذه المشكلة . شكل الرقم العربي . وفي إطار الإعداد للمؤتمر السنوى الثالث والذى سيعقد فى الثانى من مارس القادم، أقامت الجمعية المصرية لتعريب العلوم ندوة عن الأرقام ومكانتها فى قضية التعريب؛ يوم الخميس ٢٠ فبراير ١٩٩٧ فى مجمع اللغة العربية.

في جلسة الافتتاح الأولى د
شوقي صيف (رئيس المجمع) كلمة
رحب فيها بالحضور وعرض فيها
لتاريخ الرقم العربي منذ بداية نقله
عن الرموز الهندية، وإسهامات
العرب في تهذيب شكل الأرقام،
ودورهم الرائد في استغلال رقم
«صفر» الذي أحدث انقلاباً في

تاريخ علم الحساب ودور محمد بن موسى الخوارزمي مؤسس علم «الجبر»، ثم عرض لبعض أشكال الأرقام في اللغة السنسكريتية، الهندية، وفي العربية المشرقية، والعربية المغربية، والأوربية مشيراً إلى نقل الأوربيين للأرقام من العرب، كما تكلم أيضاً عن المربعات السحرية - والتي يتساوى مجموع منازلها أفقياً ورأسياً وقطرياً.

تم تكلم أ. د عبد الحافظ حلمي (رئيس الجمعية المصرية لتعريب العلوم) مفسراً سبب إقامة الندوة منفصلة عن المؤتمر السنوي، بالحرص على عدم التشعب والتدخل في المؤتمر، فقد تم اختيار

الأرقام والرموز، لكي يقام عن كل منهما ندوة منفصلة. لما لهما من أهمية، ولما فيهما من اختلاف، ثم تتبع بعد ذلك مسيرة الرقم في الحضارات البابلية والسامية واليونانية والرومانية، وأخيراً العربية منذ الجاهلية حيث كان العرب يشيرون إلى الأعداد بالكلمات، ثم حساب الجمل السامي، حتى دورهم الرائد في تبني صور الأرقام الهندية وتزيينها.

وأخيراً تحدث الدكتور محمد عبداللّه الشامي (رئيس لجنة الرموز والأرقام بالجمعية المصرية لتعريب العلوم)، فقدم للأبحاث المشاركة في الندوة، في الجلسة الأولى قدم الدكتور بدیع توفيق محمد حسن ورقة بعنوان «الأرقام الحسابية العربية»، أجاب فيها عن سؤال حول الفارق بين الأرقام الحسابية المستخدمة في المشرق العربي والأرقام الحسابية المستخدمة في المغرب العربي، فرغم أنه يعترف أن كليهما من أصل هندي إلا أنه يشير إلى التعديل العربي الكبير في الشكل المشرقي، مما اكتسبها صفة العربية أكثر، ثم وضح أن الأرقام المغربية ترتبط في شكلها

بعدد الزوايا، بينما المشرقية ترتبط بخط المستقيم وهو الأقرب لشكل الخط العربي، ولذا يطالب دول المغرب بالتراجع عن استخدام الشكل المغربي - الذي هو الآن ينتمي إلى الآخر الأوربي المستعمر بالأسس الراغب في الهيمنة اليوم وعن «المنهج والتربية في الأرقام» قدم د. ابن النفل الصغير في بحثه، الذي ينظر للأرقام من عدة زوايا: المنظر الأول هو الإطار العام للفكر والثقافة السائدتين في العالم العربي، وهو إطار التبعية الثقافية التي تدفعنا إلى الاقتداء بشكل الأرقام الإنجليزية «الغريبة» بدعوى سطحية هي أن هذا النظام الرقمي أصله عربي.

المنظر الثاني هو المقارنة بين النظامين بموضوعية متجردة من حيث الشكل والمضمون والمنهج، موضحاً الترابط بين الشكل والمضمون في الأرقام المشرقية، فمثلاً الرقم (١) خط واحد، والرقم (٢) خطان، وكذلك الرقم (٤) تضعيف للثلاثين (٣) وهكذا...

أما المنظر الثالث فدار حول الاستشهاد بكتب تعليمية جامعية ومدرسية والمنظر الرابع والأخير

يبحث في أثر الاستبدال الرقمي على الشخصية الفردية والجماعية الوطنية وعلى العلم والعقل، مشيراً إلى نتائج مثل: هيمنة التعريب عن الاتصال، شيوع الشخصية المنزدة نتيجة الكتابة بتجاهل، ومنها تحويل فعاليات المجتمع إلى معارك جانبية بعيداً عن المضمار الحقيقي للتفرد العربي.

أما الدكتور محمد عبداللّه الشامي فقد تناول في بحثه «بعض مشاكل الرقم في العربية المعاصرة» ويقصد الصورة المشرقية التي لايعترف بغيرها، ومنها مشكلة الصفر وشكله الذي قد يسبب الكثير من الأخطاء إما الصفره أو لسقوطه في عمليات الطباعة وما إلى ذلك، ودعى إلى إعادة المكانة لرقم له أهمية حقيقية وهو الصفر، كذلك تناول مشكلة العلامة العشرية، هل هي فاصلة أم شرطة ومشكلة عدم وجود مواضع للرقم العربي، ومشكلة النظام الأسّي الذي يبسط عمليات أخرى كثيرة، ويقيد في استخدام الحاسوب، وخلص إلى ضرورة بدء جهاد خوارزمي يستعمل المنهج الخوارزمي، ويسعى لظهور معمار (حوسبي) عربي.

وقد اشترك كل من ١. د محمد يونس الحملاوي، ود. محمد يسرى النحاس في الإعداد لبحثين دارا حول: «تجانس الأرقام الهندية مع أشكال الحروف العربية وأشكال حروف لغات أخرى»، و«نحو نظرة متكاملة لقضية الرقم العربي المشرقي والمغربي»، قدم البحث الأول في الجلسة الأولى التي رأسها ١. د عطية عاشور، وأجاب عن سؤالين هما:

ما مدى توافق شكل الرقم المشرقي أو المغربي مع شكل الحرف العربي؟
ما هي العلاقة الوراثة بين أشكال الحروف العربية والأرقام الهند عروية؟

وباستخدام منهج التعرف على الأنماط توصلنا إلى: أولاً: إن الأرقام الشرقية هي أكثر تجانساً مع أشكال الحروف العربية بينما الأرقام المغربية أقل تجانساً مع أشكال هذه الحروف.

فإنَّه إن الأرقام المشرقية تنتمي بدرجة أكبر إلى الحضارة العربية منها إلى الحضارة الهندية، بينما الأرقام المغربية تنتمي بدرجة أكبر

إلى الحضارة الهندية منها إلى الحضارة العربية.

في الجلسة الثانية والتي رأسها ١. د. محمود فهمي حجازي، قُدم البحث الثاني للباحثين، وقد توصلنا فيه إلى ثبات شكل الرقم المشرقي منذ أكثر من ١٢٠٠ عام، ومشروع الرقم المشرقي بين أكثر من ثلاثة أرباع المغرب، وتوافق الشكل المشرقي مع الحروف العربية، وأن تعامل التقنيات الحديثة مع الأرقام المشرقية بنفس كفاءة تعاملها مع الأرقام المغربية وأن مشكلات الصفر في الشكل المغربي أهدح منها في الشكل المشرقي. ولذا فقد خلص البحث إلى ضرورة تعميم استعمال الرقم المشرقي في جميع أنحاء الوطن العربي.

وعن تاريخية الأرقام قدم كل من د. فادي كسمال عسيز، ود. عبد الخالق يوسف سعيد بحثين تحت عنوان: «دراسة تحليلية لتاريخ نظام العد الحالي بدوره في تقدم الرياضيات»، وه الأرقام في تراثنا العربي.

أما د. سمير شفيق حسن فقد قدم حلاً مختلفاً لمشكلة شكل الرقم،

حيث قدم اقتراحاً بتبني شكل جديد، يعتمد في كتابته على مربع ضوئي واحد (في الآلات الحديثة) لتمر بعين وقد حصل د. سمير على براءة اختراع عن الشكل الجديد منذ سبعة أعوام، وهو يدعو إلى تبني العالم كله لشكل الرقم الجديد لما فيه من توفير في الطاقة وانتظام في الشكل.

وهكذا انتهت الأوراق جميعها بشبه إجماع على أولوية الشكل المشرقي عن الشكل المغربي، ولكن باب المناقشة أطلق النار على هذا الإجماع، فقد قدم د. سعيد النجار صورة من خطاب أرسلته جامعة الدول العربية - عندما كان مقراً في تونس - إلى كل المؤسسات تدعوها إلى تبني شكل الرقم المغربي، مشيرة إلى عدة نقاط في هذا التفصيل أهمها: عالمية الشكل المغربي، وقابليته للتعامل مع التقنيات الحديثة وما إن أنهى د. سعيد النجار كلمته حتى طالب الضور جميعاً بصورة من هذا الخطاب وبدأ المفسرون يفتلقون البعض قال: إن البعد السياسي قد حرك الجامعة العربية في تلك المرحلة بالذات لتبني الشكل:

والبعض الآخر انتصر للتفكير العملي والعلمي وراء تلك الخطوة. فتكلم د. أبو الشادي الروبي عن ان الحجة الجغرافية (مشرقي ومغربي) ليست صحيحة تماماً وأشار إلى أن كل الأنظمة تتأدى باللاخطية بل بالديناميكية، والقول بالقراءة من اليمين للشمال ليس منطقياً تماماً، حيث إن الأكثر منطقية أن تنتقل من الكلى للجزئى فنقول ألف وتسعمائة وتسعين ولانقول تسعين وتسعمائة وألف، ووافق د. الخياط د. أبو الشادي الروبي فيما طرحه وأشار إلى أن الشكل المغربي متخلص من مشكلة الصفر الموجودة في الشكل المشرقي، أما محمود بهشان، فقد

تساءل: لماذا لا نستخدم الشكلين؟ وأوضح د. الجملاوي أن تبسيط الأمر خطأ فادح، فإسقاط شكل الرقم المشرقي الأكثر عروية كما أثبتت البحوث العملية، هو خطوة أولى تتلوها خطوات في سبيل إسقاط شكل الصرف العربي كما حدث في تركيا مثلاً ورفض تبرير التنازل عن الشكل المشرقي بأن التقنيات الحديثة يناسبها الشكل المغربي بشكل أفضل.

أنهى د. محمود فهمي حجازي المناقشة بتلخيص مكثف وشامل للمشكلة والحل واقترح ثلاثة محاور لحل هذه القضية: محور بحثى تاريخي يعنى بالبحث في

أصل الرقم وتاريخ علم الرياضيات، ومحور عملي يعنى بالبحث في «الوضوح القرائي - تحسين الشكل - الاستخدام الأمثل...»، ومحور تخطيطي يعد لكل ذلك

لم تكن هناك توصيات خاصة بهذه الندوة؛ فقد قال د. عبد الحافظ حلمي، «كل ما توصلنا له لا يعدو أكثر من نتائج تحتاج لبحث آخر للتحويل إلى توصيات».

ويبدو أن «الأرقام» سيكون لها محورها أيضاً في مؤتمر الجمعية، حيث لم تنجح الندوة في وضع حل نهائي.

أحمد فرح



الشيخ مصطفى عبد الرزاق مفكرًا تنويريًا ورائدًا للفلسفة الإسلامية

الرجل العظيم. ذلك أنني أنتمى إلى الجيل الذي دخل الجامعة لدراسة الفلسفة في الوقت الذي خرج فيه مصطفى عبد الرزاق منها ليتولى مسئوليات أعم وأخطر.

وهكذا غلت معرفتي بهذا الرجل العظيم معرفة غير مباشرة. فقد كان معظم الأساتذة الذين درست على أيديهم تلاميذ الشيخ مصطفى عبد الرزاق. ولم يكونوا يملكون الحديث عن استاذهم الكبير على نحو جعلنا نكون صورة شبه أسطورية عن هذا المعلم الذي ترك في تلاميذه أثرًا لا يُمحى. ويعدنا لا يقل عن عشرين عامًا من تخرجي

نجتمع اليوم للاحتفال بالذكرى الخمسين لوفاة الشيخ مصطفى عبد الرزاق فإننا لا نستهدف من ذلك تذكير الأجيال الجديدة بأفضال هذا العالم الجليل على حياتنا الثقافية، تلك الأفضال التي تنير لنا الطريق كلما بدت السبل أمامنا مظلمة متشابكة، وتكشف لنا عن المسار الصحيح الذي ينبغي علينا أن نسلكه كلما علا صوت المضللين والمزيفين.

ومن سبب الحظ أنني لن أستطيع أن أتكلّم عن أفضال مصطفى عبد الرزاق عن تجربة مباشرة ومعرفة شخصية بهذا

على مدى يومى الثمانى والعشرين والثالث والعشرين من فبراير الماضى احتفل المهتمون بالفكر التنويرى مع أفراد أسرة الشيخ الأكبر مصطفى عبد الرزاق وتلاميذه ومريديه بمرور خمسين عامًا على وفاته، فى ندوة نظمها المجلس الأعلى للثقافة بمكتبة القاهرة الكبرى. وقد شارك فى الاحتفال ثلاثة وعشرون باحثًا ومدرسًا للفلسفة وبدأت فعاليات الندوة بكلمة مقررها الدكتور عاطف العراقي الذى اتنى على المجلس الأعلى للثقافة وفى كلمة الافتتاحية، قال الدكتور فؤاد زكريا: «حين

قرأت لكاتب إنجليزي تمييزاً طريفاً بين نوعين من الأساتذة، النوع الأول هو الذي يؤثر في تلاميذه بكتابات الغزيرة التي تجذبهم إلى محبته وتجعلهم من مريديه.. والنوع الثاني هو الذي يؤثر في تلاميذه بمنهجه الخاص في تقديم أفكاره وطريقته المتميزة في رعايتهم والاهتمام بهم. وقد كان كل ما سمعته من تلاميذ الشيخ مصطفى عبد الرزاق وأساتذتي ومنهم الأساتذة الدكتوراه أحمد فؤاد الأهواني ومحمد عبدهايدى أبو ريدة وعثمان أمين وعبد الرحمن بدوي يقنعني بأن الشيخ مصطفى عبد الرزاق كان من الفئة الثانية التي تشد تلاميذها إليها بخيط غير مرئية من الحق والرعاية والاهتمام الشخصي وبمنهج متميز في تقديم أفكار أصيلة تقرى الروابط بينه وبينهم. ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق الإقلال من أهمية الإنتاج العلمى لهذا الشيخ الجليل الذى كتب فى العقيدة والشريعة والأدب وقبل هذا وذاك فى الفلسفة على مستوى رفيع شديد النضج.

ثم جاءت كلمة الأستاذ سالم مصطفى عبد الرزاق التى قال فيها:

«أرد أن تجاوز كلمتى كلمات الشكر المعتادة، وأجياً أن يثقى هذا المؤتمر ثماره بتعريف أبناء مصر بجيل عصر التنوير ومصطفى عبد الرزاق من مؤسسى الحزب الديمقراطي عام ١٩١٩ وقد كتب فى جريدة «السفور» لسان حال الحزب منذ ٧٠ عاماً يقول: وإن الذين يخدمون حرية الفكر هم خدام الحق وانصاره والذين يفتكون العقول من أغلالها.. وقد اعتبرت الدعوة الساخرة إلى الديمقراطية دعوة مستترة للجمهورية فى ذلك الوقت وهو ما واجه جيل التنويريين.

وتحدث الدكتور حمدي زقزوق وزير الأوقاف، فقال: «إن الاحتفال بذكرى الشيخ مصطفى عبد الرزاق له معناه الكبير فى حياتنا المعاصرة، ذلك أننا ما زلنا فى أشد الحاجة إلى الدروس العظيمة التى نستخلصها من حياته وفكره رغم مرور نصف قرن، والتعريف برواد التنوير من شأنه أن يساعد شبابنا على ترشيد مسيرته، وما لفت انتباهنا الارتباط بين محمد عبده ومصطفى عبد الرزاق الذى ترجم رسالة التوحيد لمحمد عبده إلى

الفرنسية، فإذا قلنا إن مصطفى عبد الرزاق امتداد لمحمد عبده، فهو حق.

وتحدثت الدكتورة سعاد على عبد الرزاق، قائلة: ما أيسر الحديث إذا ما أیده ظاهر الحال، وما أصعبه إذا ما أیده الظاهر والباطن معاً، ومن هذا القبيل سيكون حديث اليوم عن مصطفى عبد الرزاق الإنسان، وأشهد أنني بعد طول البحث والإطلاع لم أجد فى سيرته موضعاً ولا مرحلة تناقضت فيها مقومات ذاته مع الفصل خصائص النفس البشرية، فهو دائماً الإنسان قبل أن يكون أى شيء آخر، وأنظر فى سيرته منذ أن كان صبياً مباركاً يتردد على الكتاب فى قريته، ثم وهو مجاور يتلقى العلم فى الأزهر الشريف، ثم وهو يدرس الفلسفة بجامعة القاهرة، ثم تحدث الدكتور على عبد الفتاح المغربى متناولاً مفهوم الشيخ مصطفى عبد الرزاق للحرية الإنسانية، وأوجز ذلك فى عدة نقاط أهمها تعريف الحرية من حيث مظاهرها المتنوعة، المدنية والسياسية والنفسية والدينية والأخلاقية، ويقف وراء هذه المظاهر

جميعاً مفهوماً واحداً أساسياً هو حرية الإرادة الإنسانية. وهو تصرف الإرادة تصرفاً غير مغلوب، وقد أدرك الشيخ مصطفى عبدالرازق صعوبة تناول مشكلة الحرية من الوجهة الميتافيزيقية، وأن دراستها عن طريق هذه الوجهة لن يقضى إلى حل مقنع، وأثر دراستها من الوجهة العملية والأخلاقية، وذكر أن الحرية الإنسانية ضرورة من ضرورات العمل وإثراء النشاط الإنسانى، وحفز الهمم، وهى تزيد من ثقة الإنسان بنفسه وشعوره بقيمته، وتضعه أمام مسئوليته فى العمل، وتؤكد فاعليته بدوره فى الحياة، لذا كانت الحرية عنده عرضاً ملازماً للحقيقة الإنسانية ولا سبيل إلى انفكاكه أو التخلي عنه، وينتهى الشيخ مصطفى عبدالرازق إلى القول بأن الإيمان بالحرية خير كله، ولو أثبتت جميع البراهين الفلسفية أن نظرية الاختيار الإنسانى غير صحيحة.

وفى كلمته أوضح الدكتور محمد مهران أن: «الدين والفلسفة والعلم من المفاهيم الأساسية فى الفكر الإسلامى بوجه عام، وأن بيان علاقة

الدين بالفلسفة أو علاقة الدين بالعلم أو علاقة الفلسفة بالعلم من الموضوعات الهامة التى شغلت أذهان الفلاسفة على مر العصور. وقد وقف الشيخ مصطفى عبدالرازق عند هذه المفاهيم فى بعض كتبه وخاصة «التمهيد» و«الدين والوحى والإسلام» ومع أن تركيزه الأساسى كان منصباً على الدين والفلسفة والعلاقة بينهما فقد وجد موضوع علاقة الدين بالعلم اهتماماً معيناً وخاصة فى بداية كتابه عن «الدين والوحى والإسلام» ولكن الواضح أن الشيخ مصطفى عبدالرازق قد أفاض فى تعريف الدين والفلسفة، وهو أمر لا نكاد نجده بالنسبة لمفهوم العلم، مما ترك القارئ يتساءل عن المقصود بالعلم هنا، هل المقصود به هو العلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية أم المقصود به العلوم الدينية؟ لأن القارئ للشيخ مصطفى عبدالرازق قد يفهم المعنى الأول حيناً والمعنى الثانى أحياناً.

وتحدث الدكتور حسين نصار فقال: «لفت نظرى هذا المنحى من مناحى حياة الرجل الذى نحفل به هذه الأيام، لأنى اطلعت - فى صباى

- على كتاب صغير، كتبه عن الشاعر البهاء زهير وأصدرته دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٠، وحظى منى - إذ ذاك بإعجاب كبير - وبخاصة أننى كنت أهب الشاعر موضوع الدرس. ثم عرفت أنه أدار أحد فصول كتابه «فيلسوف العرب والمعلم الثانى» حول الشاعر الحكيم أبى الطيب المتنبى. وقد أعلن الرجل نفسه أسباب كتابته عن البهاء زهير.

ونخلص من ذلك إلى أن مصطفى عبدالرازق ليس دارساً للآداب، وإنما هو دارس للفلسفة، يبحث عنها فى أقوال الفلاسفة والمتكلمين، غير أنه بحث فيما كتب عن المتنبى عن الفلسفة فى إبداع الشاعر، أما ما كتبه عن البهاء زهير فصدر عن هواية غلبت عليه فى حبائه، ودفعته إلى كتابة ما كتب. ومع ذلك تكشف هذه الكتابات عن حس مرهف بالشعر، وإعجاب بالفكر الواضح، والتعبير العذب غير المتعالى، وقلم يتطرق فى يسر يسيل بالمعبارة الجامعة بين العذوبة والجزالة معاً.

وفى كلمة الدكتور محمود فهمى حجازى، قال: يعد مصطفى عبدالرازق (١٨٨٥ - ١٩٤٧) من

مؤسسى درس الفلسفة الإسلامية فى مصر، وهو نمط جديد بالنسبة لمصره، تعلم بالأزهر وحصل على العالمية ١٩٠٨، ثم درس فى فرنسا (١٩٠٩ - ١٩١٤) وهو أول مصرى يشغل كرسي الفلسفة الإسلامية بالجامعة المصرية. وهذا النمط الجديد الذى يجمع بين الأزهر والسروربون أصبح معروفًا بعد ذلك فى حياة عدد من نابىي الأزهر المتخصصين فى الفلسفة.

ويتضح الدور التأسيسى له من النظر فى تاريخ الدرس الفلسفى فى مصر الحديثة، فقد عرفت مصر فى القرن التاسع عشر حركة نشر محدودة لكتب مترجمة عن الفرنسية، أقدمها: تاريخ الفلاسفة اليونانيين (١٨٣٦) وبنصوص فلسفية من التراث العربى، مثل تهذيب الأخلاق لابن مسكويه (١٨٨٢)، وحى بن يقظان لابن طفيل (١٨٨٢). أما فى عهد الجامعة المصرية فكانت البداية بجهود احمد لطفى السيد وترجمته العربية لكتاب الأخلاق لأرسطو (١٩٢٤). ولكن مصطفى عبدالرازق يأخذ مكانًا متميزًا لكونه تجاوز النشر والترجمة إلى الفكر والتاريخ

له، وهنا تكون مكانته - أيضًا - فى نسق عدد من المؤلفين منهم جمال الدين الأفغانى وكتابته «الرد على الدهريين» (١٨٨٠)، ومحمد عبده وكتابته «رسالة التوحيد» (١٨٩٨) وفرح انطون وكتابته «ابن رشد وفلسفته» (١٩٠٢)، هؤلاء يقلب عليهم الطابع الإصلاحى، وكذلك فى نسق ما كتب عن داروين ونظرية الارتقاء من كتابات رأت حتمية التطور وبعث إليه، وكان لها مؤيدوها وأثارت ردودًا عليها، ولكن النسق العلمى للدرس الفلسفى عرف لأول مرة كتابًا فلسفيًا عربيًا حديثًا يقوم على تمثل للتراث ولدراسات المستشرقين، وهو كتاب مصطفى عبدالرازق «تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية»، وهذا الكتاب ثمره محاضرات فى جامعة القاهرة التى بدأ عمله فيها أستاذًا مساعدًا ١٩٢٧ ثم أصبح أستاذًا ١٩٣٥ حتى عين وزيرًا للأوقاف ١٩٣٨.

وقدم هذا الكتاب تأصيلًا منهجيًا مهمًا، كان له أثره فى التأليف الفلسفى فى مصر، نبه إلى ضرورة دراسة المصادر العربية أولًا برؤية تتكامل فيها جوانب الثقافة

العربية، ولا يقتصر على المقارنة بتراث اليونان وقضايا الفكر اليونانى، وهنا نبه إلى أهمية دراسة الصلة بين علم أصول الفقه والمنطق فى دراسة تاريخ الفلسفة الإسلامية وقضاياها، مع تأكيد تكامل المعرفة فى نسق الثقافة العربية الإسلامية.

وجاءت كلمة الدكتور زينب عبدالمجيد رضوان، فقالت: «إن نشأة الشيخ مصطفى عبدالرازق الأولى وثقافته واتجاهاته الفكرية وميوله وتأثره بأصحاب الفكر التجديدى وعلى رأسهم الإمام محمد عبده وجمال الدين الأفغانى لهر من العوامل الأساسية التى ساعدته فى فكره التنويرى».

وتحدث الدكتور عصمت نصار، قائلاً: «لا غرو أن النزعة النقدية تعد من أكثر نهوج المسلمين أصالة وجرأة فى الفكر العربى الحديث بعامة، وعند الشيخ مصطفى عبد الرزاق ومعظم معاصريه بخاصة. ولما كان المقصود بالفكر العربى الحديث هو نتاج أريمية أعلامه من بناء النهضة وقادة وزعماء الإصلاح ورواد التنوير واتجاهاتهم التقنية والنقدية فى إعادة بناء العقليّة العربية على أسس تتواءم مع طبيعة

العصر الذي تعيش فيه ويكفل لها الحياة في ظل الصراع الحضاري وتحديات المستقبل. والنقد عند الشيخ مصطفى عبدالرازق فضيلة بين القدح والمدح ودرج الإصلاح والتنوير، وينقسم إلى ثلاث مراتب هي: النقد الساخر، والنقد الفلسفي، والنقد العلمي. أما النقد الساخر: فهو موجه في المقام الأول للعامة ويرمى إلى إصلاح ما فسد من عاداتهم ومعتقداتهم عن طريق التهكم الضاحك من أفعالهم.

في الجلسة الأخيرة، اقترح الحاضرون عدة توصيات منها:

● مخاطبة اللجنة الوطنية للثقافة والعلوم بوزارة التعليم لإقامة عدد من الندوات العالمية للاحتفال بالشيخ مصطفى عبدالرازق في عدة دول عربية وغير عربية.

● طبع الأعمال الكاملة للشيخ مصطفى عبدالرازق مع إضافة المقالات والرسائل، والاتصال بالأسرة لطبع مذكراته الخاصة.

● دعوة المركز القومي للسينما لإعداد فيلم تسجيلي عن حياة الشيخ مصطفى عبدالرازق.

● اقترح عدد من دارسي الفلسفة من طلاب جامعة الأزهر

تضمين الإنتاج الفكري للشيخ مصطفى عبدالرازق في مادة الفكر العربي المعاصر ووافقت المنصة على مخاطبة المسؤولين بوزارة التعليم فيما يخص هذه التوصية.

● أوضحت الدكتورة سعاد عبدالرازق أن أفراد أسرة الشيخ لهم الحق في تحديد ما ينشر من مذكرات الشيخ وما لا ينشر، وعقّب الدكتور عاطف العراقي - باعتباره مقرر الندوة - بالموافقة والتعهد بدفع هذه التوصيات إلى الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، باعتباره منظم الندوة.

أسرة خالد



خصوصية المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية

إخراج متميز، لا تنفصل رؤاه الإخراجية عن تصورات تلك المعالجة التى استطاعت فيها المأساة الأوديبية أن تتجذر فى تربة التراث القبلى والشعائرى والإيقاعى لثقافة الميوديا النيجيرية الإفريقية.

ومسرحية (الآلهة لا تلام) هى أبرز مسرحيات كاتبها أولا روتيمى Ola Rotimi الذى ولد عام ١٩٢٨ وهذا كتابة المسرحية وهو لا يزال طالبا يدرس للمسرح فى جامعة بوسطن فى الولايات المتحدة حيث قدم مسرحيته الأولى بها عام ١٩٦٢ وهى مسرحية (إشارة إله الحديد). وسرعان ما واصل عمله المسرحى عقب عودته إلى نيجيريا وعمله فى معهد الدراسات الإفريقية

بشراء الصياغة السوفكلية الدلالية والرمزى على السواء. لذلك ظلت «أوديب» منيعا ثريا ينهل منه المسرح الإنسانى فى مختلف الثقافات على مر العصور، وتحاول كل ثقافة أن تسير أعماقها من خلال هذا المسير المساس. وقد نالت الثقافة العربية هى الأخرى حظها من هذا المورد الثرى فظهرت فيها أكثر من معالجة مسرحية لتلك المأساة الخالدة من توفيق الحكيم حتى على سالم. ومن أحدث المعالجات التى يشهدنا رواد المسرح فى لندن الآن معالجة نيجيرية شائقة لهذه المأساة تحت عنوان (الآلهة لا تلام Gods Are Not to Blame) يعرضها مسرح الريفيرسايد Riverside studios فى

حينما صاغ لنا سوفوكليس العظيم مأساته الكبرى «الملك أوديب»، كما اشتهرت بالعربية، أو إن شئنا البقية «أوديب الطاغية» حسب الاسم اليونانى، لم يكتب لنا بذلك مسرحية كسائر المسرحيات الإغريقية. ولكنه كشف لنا عن واحدة من أغنى المناطق الدرامية فى النفس البشرية. عندما تشتبك ورغباتها الدفينة بتصاريف الأقدار، وتصطم إرادتها المحدودة الواهنة بإرادة الآلهة الجبارة التى لا يستطيع الإنسان النفاذ إلى الحكمة الشاوية فيها، وتنتهك أفعالها الحمقاء حرمة الصدور التى فرغتها الآثانهم. وسبق بها كشفوف التحليل النفسى التى تتمم بالتبسيط إذا ما قورنت

في جامعة «إيفاء» التي أصبحت الآن جامعة «أوبافيمي أولولو» حيث كتب مسرحيته الثانية (فليرها بحجر). لكن المسرحية التي وضعت اسمه باقتدار على خريطة المسرح النيجيري المكتوب باللغة الإنجليزية والذي أنجب **وول سوينكا وجون بيير كلارك وجيمس هينشو وإرنست إيمانج وهيربرت أوجونو** وغيرهم هي مسرحية (الكلية لا تلام) التي كتبها أثناء حرب بيفارا وأخرجها في منتصف عام ١٩٦٨، والتي يقدمها الكثيرون أفضل مسرحيات قاطبة. صحيح أنه كتب بعدها عددا كبيرا من المسرحيات الهامة مثل (كرووني) ١٩٦٩ (وعقد المفاوضات) ١٩٧٠ و(راملين نوجيسيس) ١٩٧١ و(لقد جن زوجنا ثانياً) ١٩٧٧ و(إذا...) ١٩٧٩ و(أمال الموتى الأحياء) ١٩٨٥. وظل يلعب فضلاً عن كتابة هذه المسرحيات دوراً بارزاً في المسرح النيجيري ويواصل التأثير والفعالية فيه، من خلال تشجيع الكتاب الشباب الذين تأثر عدد منهم به مثل **وول أوجنيسمي وبودا سوندا وسوني أوتي** وغيرهم من الكتاب الذين تتواصل عبرهم مسيرة هذا المسرح الأفريقي المتميز والمتفرع بالحيوية بالرغم من أن معظمه مكتوب باللغة الإنجليزية، وقليله

باللغات الإفريقية، ولكنها إنجليزية نيجيرية متميزة بفرداتها وتركيبها. وتنهض مسرحية **روتيمي** (الكلية لاتلام) على المبة الأوبينية المعروفة التي تلزم بها بنقه شديدة تمطينا من الحديث عن حبكتها، لأنها نعرف جميعاً تفاصيل تلك القصة الممزقة وملابساتها التي أدت بلوديبي إلى قتل أبيه والزواج من أمه. ولكن أهم ما تقيمه لنا هذه المسرحية هو أنها استطاعت برغم مراعاتها للتفاصيل السوفكلية، أن تمد جنون تلك المبة في أرض التراث الشعبي والمراسيم الطقسية النيجيرية بطريقة بدا معها أننا بإزاء مسرحية واقعية محضة. تضيء لنا أبعاداً جديدة في القصة الأوبينية نفسها، وتكتشف معها حقيقة الموروث الثقافي القبلي وتسعى إلى التعرف على حركيته وسير أغوار المفاهيم الفاعلة فيه. فالمسرحية تطرح عن أفقها منذ عنوانها نفسه هذا المفهوم القدرى الذي سيطر على الكثير من معالجات المسرحي الإفريقية، فالكلية ليست مشجبة يعلق عليه البشر مستولية أفعالهم، وليست مبرراً لتجريدتهم من حرية الاختيار أو من تبعات تصرفاتهم. ومن هنا فإنها لا تلام في هذه المسرحية، ليس فقط لأنها حذرت الإنسان وبصرتها بعواقب ما يقترفه،

أو لأن قداستها تضعها خارج دائر الملامة، ولكن أساساً لأنها كشفت لأبطال مسرحياتنا منذ البداية عن المستقبل وهو ما زال نذراً في حجب الغيب. ومن هنا تتحول الساحة المسرحية منذ البداية إلى ميدان للكشف عن رغبات الإنسان وزعاته لاقتحام الأخطار برغم إدراكه لما ينطوي عليه هذا الاقتحام من عواقب. وتصبح النتائج مهما كانت مأساويةتها جذيرة بالتصديق والممانعة لأنها نابعة من الاختيار مهما كانت مصدوقته. بصورة تشترك معها الأبعاد الإنسانية بالعناصر الميتافيزيقية في العمل.

ويبدو أن المعتقدات والمأثورات الشعبية والدينية الشائعة بين قبائل البيرويا في الجنوب النيجيري، ومعرفتي بها محدودة، تقوام - كما يقول **وول سوينكا** - مع الرؤية المطروحة في المأسا والملاحم الإفريقية. فالكلية هناك ذات طبيعة أقرب إلى الطبيعة البشرية كما هو الحال عند اليونان وليس أميل إلى التجريد ذي القداصة أو الميتافيزيقا كما هو الحال في معتقدات كثيرة أخرى. ومن هنا كانت هذه الكلية أصحح للتعامل الدرامي والدخول في حوار حقيقي مع البشر تتحقق فيه درجة من الندية ودرجات من الاختلاف الضرويين لنمو الحدث

جرح لأن أباه تعدى مازحاً على حموه أرض قبيلته فإنه لا يدري أن هذه المعركة قد تجر عليه عذاباً يفوق أضعاف ما يدفع عن نفسه من عدوان مستوهم. ومن هنا قلان المسرحية على هذا المستوى السياسي تتبنى رؤية وحدوية نيجيرية بالنسبة للحرب التي دارت حول بيارفرا، التي تبدو في المسرحية ابنة طبيعية للوطن الأم، ويبدو فيها أن الابن أوديال قد قتل فيها أباه الملك دون أن يدري، وأن عليه أن يدفع ثمناً فاحشاً لتلك الجريمة النكراء. وهي رؤية مفادية بل ومناقضة للرؤى الانفصالية والعنصرية السقيمة التي بناها سوينكا من هذه القضية آنذاك، وقضى بسببها فترة في السجن.

وقد استخضت المسرحية كذلك التوازن أو التشابه الشديد، الذي أشار إليه سوينكا في مناسبة أخرى، بين دور كهنة نلفي في الديانة اليونانية ودور عرافي إيفا في ديانة الليبريا، خاصة وأن عرافي الإيفا يمثلون مكانة هامة في ديانة قبائل الليبريا حيث يستشيرهم الجميع، ويعتبرونهم حلقة وصل بين الآلهة والبشر. ولهذا يحتل كاهن إيفا في المسرحية مكانة متميزة كالحد العناصر القديانية الهامة في

التراجيدي يشرحه لنا المؤلف في مقدمته للمسرحية قائلاً «تقرن قبائل الليبريا بوجود أب للكلية جميعاً هو أولودومير. وكلما خلق إنساناً أمره بأن يركع أمامه ليقتر ما يريده من الحياة. وما أن يفعل ذلك حتى يرسله إلى الأرض ليواصل فيها الحياة التي اختارها. وفي حالة الملك أوديال، وهو أوديب هذه المسرحية، فإنه لم يختر أن يقتل أباه أو يتزوج أمه. وإنما اختار أن يكون بطلا يدافع عن قبيلته. لكنه بالغ في وطنيته، وأغل في الدفاع عن قبيلته بلا رحمة حتى جر عليها ما جر من المأسى. وتكشف لنا هذه السطور القليلة لا عن وعي الكاتب بأهمية مد جذور المسرحية في تربة ميراثه المعرفي الخاص فحسب، ولكن عن محاولته لربطها كذلك بالواقع الاجتماعي والسياسي الراهن فيه. فقد كتبت المسرحية إبان حرب بيارفرا التي ارتكب فيها البعض نكس خطأ أوديال المساوي عندما آمنوا في الليالة في الدفاع عن القبيلة، أو توهموا أن ثمة خطراً شديداً عليها دون أن يدركوا أنهم يشعرون بها في معصية قتل الأب. فإذا كان أوديال قد قتل أباه في معركة يتصور فيها أنه يدافع عن قبيلته، أو عن شرف تصور أنه قد

المسرحي. وتتجاوز فيه مرامي البصر مع مدارك البصيرة في حوار يكشف عن نسبة الرؤية ونسبية المعرفة. ويتيح للبعض أن يعرفوا أكثر من الآخرين بطريقة تدخل المشاهدين في شبكة هذا الاستعلاء الشكلي على أبطال المساة وتوهمهم بالقدرة على تجنب أخطائهم التراجيدية. فقد قدم سوينكا نفسه أكثر من معالجة للمأسى الإغريقية وخاصة في (الباحوسيات) وفي (أويرا ورنيسوس)، كما كتب إيفيل فوجارد مع كافي ونشونا مسرحيته (الجزيرة) المستلهمة في الأخرى من تراث اليونان المسرحي. وما هي معالجة روتينجر للمساة الأديبية تكشف لنا جانباً حساساً من تلك المعتقدات، وتبهرن لنا على شدة ملامتها للميراث الشعبي لليبريا بصورة تتبنى معها المساة القديمة وكأنها منتزعة من واقع الحياة الأفريقية البكر، وقبل أن تقتحمها التصورات الدينية والفلسفية الوافدة من العالم الخارجي.

فالمسرحية تكشف لنا عن خصوصية الاتجاه الأفريقي إزاء مفاهيم المقدر والمكتوب وعلاقة البشر بالآلهة. وتعتز على معادل أفريقي للمفهوم الأرسطي الخاص بالخطا

المجتمع، وهي مكانة لم يثقلها بالدراسة وإنما اكتسبها بمعرفته لأحوال المجتمع ودراسته لتصاريف الآلهة وأهواء البشر. ومن مهام هذا الكاهن الإعلان عن الدور الذي رصد له كل مولود بطريقة يواصل فيها المجتمع الحفاظ على توازنه من ناحية، وإعادة إنتاج الأنوار والملاقات الهامة فيه من ناحية أخرى ومن هنا تتطوى تلك المسالمة النيجيرية للمناساة الأوبينية على بعد هام يكشف لنا عن حقيقة التوتر بين الضوابط الاجتماعية المحافظة على ثبات التركيبة الاجتماعية والتمرد الفردي الراغب في تفسير قواعد اللعبة الاجتماعية المحفوظة وإدخال عناصر الصراع عليها. وذلك من خلال استخدامها لوظيفة الدين في حماية تلك الضوابط بالصورة التي تتحول معها إلى لعنة قدرية شبيهة باللعنة التي حلت بأبناء لاويس في المناساة الإغريقية. ولكن بعد أن تخلصت من العناصر الانتقامية أو الميتافيزيقية التي تتسم بها اللعنة اليونانية. وبالإضافة إلى ذلك فقد استلهم إخراج المسرحية البنية الأساسية لاستقراء المستقبل لدى كهنة إيفا لتقديم المسرحية كلها من خلالها وتخليق علاقة جديدة بين العرض والجمهور قائمة على عناصر

أصلية في تراث اليوروبا الشعبي. ومشيرة في الوقت نفسه إلى بعض أساليب المسرح داخل المسرح المعروفة لدى عدد كبير من الشعوب. فعراف إيفا يجلس أمام صينية أو لوحة خشبية مستديرة حفرت على حافتها رسوم حيات وطيور وسلاحف يبدو بينها وجه إيسو إله الحكمة. وتغطي اللوحة بنشارة خشب شجرة الإرسون المقدسة، ويستقر فوقها عدد من كريات وقطع خشبية يلتقطها العراف وينثرها على اللوحة ليقرأ في تشكيلاتها المصير المرتقب. وهذا ما لجأ إليه الإخراج المسرحي. إذ حول خشبة المسرح الدائرية الشفيفة التي أضيئت من أسفل لتظهر عليها التهاويل والخراف إلى تجسيد للوحة عراف إيفا التي تخط الآلهة فوقها المصائر، وبدت حركة الممثلين التي يضطها المخرج عليها أشبه بحركة تلك الكريات والقطع التي تتلاعب بها أيدي الأقدار. حتى يتحول العرض كله إلى نوع من الشـعائر التي تمارس عادة أمام جمهور متطلع لمعرفة ما تخبئه المقادير. كما بدت مراسيم عراف إيفا التي تمارس على هذه الخشبة، وكأنها شعيرة تمارس داخل الشعيرة الأكبر أي العرض المسرحي نفسه، بالصورة

التي تدبر جدلاً خلاقاً بين الشعيرة الدرامية التي تمارس سحرها بقوة الفن والشعيرة الطقسية التي تعتمد على قوة الدين. حيث تنهض الأولى على الحرية المطلقة لممارستها في استنباط معناها، بينما تنهض الثانية على تسليم ممارستها المطلق بها وإيمانه الكامل بقداستها بطريقة تتمحق فيها المقابلة بين الحرية والضرورة هذه البنية الدرامية التي تعتمد على استلهم التركيبة التراتبية لتحقيق المقابلة بين الضرورة والحرية وبين وأصدي الدلالة في الطقس الديني وفوضها بالاحتمالات التأويلية في العمل الفني هي التي تحول الرقعة التي ينطوى عليها العنوان إلى واقع ملموس على الخشبة، وهي التي تقرب الممارسات الشعائرية لعرافي إيفا من جمهور لا يعرف شيئاً عنها لأنها تدخلها في قلب شعيرة محبة له هي الشعيرة المسيحية. وبنية مألوفة لديه هي بنية المسرح داخل المسرح. وقد استطاع العرض تحقيق ذلك لأنه أدار حواراً آخر بين ما يدور على تلك الخشبة الشفيفة المدورة الخالية من كل شيء عدا حركة الممثلين والتي ترتفع جوالاً ثلاثين سنتيمتراً عن أرضية المسرح وبين ما يحدث على تلك الأرضية التي تمثل ما هو خارج

عالم الشخصيات الرئيسية. والتي كان يدور حولها الممثلون في رقصة افريقية مطعمة بالأغنيات تعادل دور الكورس في المسرح الأفرقي. وإذا كان من طبيعة تلك البنية الطقسية إضفاء قدر من الضبط الإيقاعي على العرض، فإن استخدام أثواب القماش الملون التي يشدها الممثلون ويجركونها فتتحول إلى طرق وجدران وتقاطعات خلق نوعا من التوازن البصري والحركي الذي شارك في تفسير منظور الرؤية بلمسات سريعة وبسيطة، وجعل تلك الخشبة المسرحية الجرداء تضج بالحركة والحياة باستمرار. لا حركة الممثلين فحسب حيث كان الممثل هو العنصر الجوهرى فى دراما النزعات الإنسانية، ولكن حركة الحياة المترعة هي الأخرى بالحياة والمنطق الفريد.

وقد استطاع هذا التراث الحركي واللوني أن يكشف للمشاهدين بعض جوانب التراث الدلالي الذى تتسم به هذه المسرحية والذي استطاعت معالجة روثيى الدرامية أن تضيء لنا بعض الأبعاد الأساسية فيه. تلك لأن تلك المعالجة كما رأينا قد تجاوزت عن التفسيرات النفسية السهلة للمأساة الأوديبية والتي أوقع عددا كبيرا من معالجاتها المعاصرة

فيها استخدام فرويد لها في تفسيره للدافع الجنسي. واستخدمت البعد الطقسي أو الشعائري في العروبة بالمسرحية إلى متابعتها الأولى التي امتزجت فيها العناصر القدرية بالرغبة في سير أبعاد الصبوات الإنسانية في التحرر من سطوة التقاليد، بالتوق إلى التعرف على آليات عملية السلطة وما تنطوي عليه من تجاوزات تعصف بالمقدس في طريقها ضمن ما تعصف به من مواضع. فالبعد السياسي في قصة أوديب من أكثر أبعادها إثارة للتكيس. ليس فقط لأن الحكمة الأوديبية قد استطاعت أن تربط منذ وقت باكر بين أطروحتي المعرفة والسلطة قبل أن يرسخ ميسطل فوكو في الفكر الغربي أهميتها بكثير من عشرين قرنا، ولكن أيضا لأنها ربطت جدليات المعرفة/ السلطة بعملية انتهاك الحرم الديني والاجتماعي على السواء. إذ لا تفصل المسرحية عملية الاستيلاء على السلطة التي تحسقت هنا بمشروعيتين، أولاها مشروعية الرثاة لأن أوديب هو الابن الشرعي للملك المقتول، وثانيها مشروعية الجدارة لأنه استطاع حل اللغز وتحير القبيلة من الوحش عن مسألة المعرفة. فالمعرفة المتمثلة في حل اللغز هي التي قادت أوديب إلى

السلطة، لكن غيابها، أي عدم إدراكه أنه وقع في معصية مخالفة للآلهة، هو الذى جلب الكارثة فقد أدى إلى انتهاك الحرم الديني والاجتماعي الذى صاحب الوصول للسلطة وتمثل في الزواج من الأم غياب المعرفة هذا هو ما جلب الكارثة. لا على أوديب وحده ولكن على القبيلة برمتها. ومن هنا فإن انتهاكات السلطة مهما كانت فريديتا ما تلبث أن تعيد على الواقع الاجتماعي كله بالكارثة. فقضية السلطة في الحكمة الأوديبية التي انزلتها تلك المعالجة من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع هي قضاياما حماسية وتعقيدا. وهي القضية التي شابت تلك المعالجة النيجيرية أن تبرز ما فيها من خصوصية وبراء. لذلك كان من الضروري أن تمد المعالجة جذور الحكمة الأوديبية في التراث المعرفي النيجيري بأعراف ومعتقداته ورواها حتى تبدو المسألة طالعة من قلب الواقع نفسه لا متصلة بعالم الأساطير الغارق له، وحتى يكتسب تناولها للأبعاد السياسية لقضية الواقع الذى صدرت عنه درجة عالية من الصلابه والتماسك، وهذا ما نجحت هذه المسرحية في تحقيقه على صعيدى البنية الفنية والرؤية الفكرية على السواء.

ملتقى طليطلة الأخير

الهجرة وانعكاساتها الثقافية

غربة فى ذلك مادام الحديث عن ظاهرة الهجرة والتي تتمثل بفالبيتها بالهجرة من البلدان العربية إلى الغرب وليس العكس... وقد تناولت الطروحات قضية الهجرة من جوانبها الثقافية أكثر من تناول جوانبها السياسية، حيث قدمت أوراق تتعلق بالترجمة وأخرى بالادب، وقدم محاضرة الافتتاح الفكر العربى المعروف محمد أركون محاولاً فيها

تقديم الإجابات عن الهجرة فى أوروبا متطرقاً إلى مسائل: التجانس، الاندماج والتلاقح



أصبح موضوع الهجرة اليوم من المواضيع المهمة فى العالم وأخذ يشغل مجتمعات الغرب وسياسيه ومثقفيه. الأمر الذى جعلهم يتوجهون إليه بالكثير من الدراسات والتحليلات. ابتداءً يبحث الأسباب وانتهاءً بتصور النتائج، وقد خصص ملتقى طليطلة السنوى - الذى اختتم قبل أيام - محوره هذا العام حول «الهجرة.. الترجمة

والثقافة.. الواقع والتصورات» وشارك فيه عدد من الشخصيات الفكرية التي لها علاقة بهذا

الموضوع، فجاءت إليه من بلدان عديدة وكان الحضور العربى يشكل الجزء الأكبر من هذا الملتقى، ولا

الإبداعى وتحسدت عن اصطدام الثقافات فى فضاء البحر المتوسط عبر التاريخ وحتى اليوم وعن الإبداع والأدب الذى تكتبه الجاليات العربية والإسلامية فى أوروبا، وحين سألته بعد انقضاء المؤتمر عن تقييمه للادب العربى الذى تناول قضية الهجرة وهل استطاع هذا الادب أن يطرحها بشكل يوازى أهميتها؟ أجاب: «لا أظن ذلك - للأسف - لأننا وكما سمعنا فى هذه الندوة وغيرها: أن الكتاب والشعراء والمفكرين الذين يحاولون أن يعبروا عن الوضع التاريخى للعرب والمسلمين اليوم، مازالوا يعانون من الضغط السياسى والضغط النفسانى، لأنهم يعيشون فى المنفى، وهذا الوضع لا يجعلهم يتحدرون بما فيه الكفاية من هذه الضغوط السياسية والإيدلوجية التى فرضت عليهم منذ الخمسينيات حين بدأنا الكفاح من أجل التحرر من الاستعمار وإلى يومنا هذا ونحن نكافح من أجل التحرر من السلطات الداخلية (السلطات الوطنية) فهذه الظاهرة الأيدلوجية والفسفسانية لاتزال تطفئ على الإبداع وحركة الإبداع فى المهاجر وفى البلدان العربية نفسها أيضاً، فهناك أشياء

يجب علينا الاستشعار بأهميتها حتى نجد حلولاً لها. أما الأوراق التى تلتها فقد قدمها غريبون من فرنسا وهولندا وأسبانيا تصورت حول مناقشة التساؤل الآتى: هل ثمة وجود لسياسة ثقافية وأخلاقية تجاه الهجرة فى أوروبا؟ وتبعها أوراق أخرى تناولت الإشكالات اللغوية والثقافية، وفى الجلسة اللاحقة المعنونة بـ «السوق الثقافى» تحدثت ثلاثة عرب عن تجاربهم: حيث تكلمت الناشرة مى غصوب حول: «الناشر فى المنفى» وقدمت تجربتها كناشرة وصاحبة مكتبة «الساقى» فى لندن التى تضم الكتب العربية والكتب الإنكليزية التى تتحدث عن العرب وحين سألتها عما يمكن تسميته بقارئ عربى فى الخارج؟ قالت: «نعم، توجد إنكلجنسيا عربية فى الخارج، فمنهم من يقرأ بفترة كنتك التى مرث بها الكثير من البلدان، خذ مثلاً الإنكلجنسيا من الكتاب والفنانين الإسبان الذين ذهبوا فى مرحلة ما إلى باريس وربما وغيرهما ولكنهم أبقوا على صلاتهم ببلدهم الأصلى، ليس من ناحية أين وكيف عاشوا ولكن كمثّل ونشاط يتعكس بشكل واضح على ما يحدث فى الداخل،

واعتقد أننا نمر بمرحلة شبيهة، فليس هناك كاتب عربى يعيش فى الخارج ويكتب بالعربية، إلا وترجع كتاباته للحدث عن الداخل، ثم تحدث بعدها الشاعر العراقي الدكتور صلاح نيازى عن تجربته فى إصدار مجلة «الاغتراب الأدبى» المستمرة منذ أكثر من عشر سنوات وقال: «حين كتبت افتتاحيات الأعداد الأولى للمجلة أكدت على شىء أساسى وقلت: هل للمجلة معنى ١٠٠٪؟ لا. هل للمجلة معنى ١٠٪؟ نعم: أى أنها تتمذهب بمذهب النصوص التى فيها فى ذلك العدد، وأنت لا ترى سياسة أدبية معينة وإنما هناك نصوص جميلة ومؤثرة وتنتشر بدون النظر إلى الأسماء التى خلفها وربما أن هذا السبب جعل الأصقاء يشعرون بأنها جزء منهم، وفى تصورى أن هذا هو النجاح المعنوى بالنسبة للمجلة» وحين سألته عن الأدب العربى الذى تناول الهجرة وأسماءه هو بالأدب العربى - الأوروبى، قال: «يبدو لى أنه قد مر بثلاث مراحل: الأولى: هى مرحلة توفيق الحكيم، حيث يأتى البطل متفرجحاً ولا يقدم شيئاً، بل يأتى حاملاً بينته العربية إلى أوروبا

ثم يرجع، أما المرحلة الثانية: فهي مرحلة أولئك الذين اتقنوا اللغة الأجنبية مثل الطبيب صالح ويحيى حقي، أبطالهم يدرسون في أوروبا ثم يعودون إلى البلاد العربية فلا يجدون لهم مكاناً فيها ولا يستطيعون أن يأتوا بالقيم الأوروبية - ويطبقوها كما هي. أما المرحلة الثالثة، وهي الراهنة فهي: الجيل الذي استقر وهو جيلك وجيلي وجيل زوجتي وجيل بقية الكتاب - نحن مستشرقون - هنا يبدأ الصراع الحقيقي بين تراثين لأن أبطال كتاباتنا يعيشون في أوروبا، يعانون من الشتاء ويعانون من الصيف ويعانون من الاقتصاد... إننا نعاني كما يعاني ابن البلد الذي نعيش فيه بالإضافة إلى معاناة الغربة. هؤلاء الآن - اتصور - أن أدبهم وكتاباتهم أعمق بكثير ولها كثافة معينة ولها حضور معين وليست ردود أفعال سريعة، فمثلاً الشعر كان غنائياً يستجيب للحوادث الكبرى لكنه اختلف الآن - يبدو لي - أنه قد دخل في الشعر عامل مهم جداً لم يدخل في الشعر العربي في قديم الزمان، ألا وهو: استعمال الصمت، هناك ألفاظ توحى لك بالصمت بحيث

يدخل فيها القارئ، إن الأدب العربي بذاته - عموماً - لم يتطور وخاصة الشعر، أنت تعرف أن تطور النثر في العهد العباسي كان متأثراً بالإغريق والفلسفة الإغريقية أما الشعر فلم يتأثر، فالشعر العربي يفرض ولا يعرض، بينما الشاعر المغرب الآن والذي عاش فترة وتجربة طويلة في الخارج أصبح كالشاعر الأوروبي: يمرض ولا يفرض الفكرة، فأسلوبه قد تغير: الألفاظ تغيرت فدخلت: «رياء» و«يدولي» وغيرها بدون استعمال كلمات التأكيد: حتماً وبقيناً وبالتأكيد... إلخ.. لقد ماتت اللغة العضلية، بعدما قدم الصحفي اللبناني حازم صاغية - محرر جريدة الحياة - ورقته بعنوان: «الثقافة العربية بين الأوطان والمهاجر» تناول فيها أزمة تعريف العرب لذاتهم.. أما الجلسة المخصصة للترجمة فقد طرحت بحثاً مهمه تعالج مشاكل الترجمة وضرورة إيجاد السبل اللازمة لتطويرها والحرص على نقيتها دائماً، وقدم السيد غيمون كليان - رئيس القسم العربي في هيئة الإذاعة البريطانية - مداخلته حول: «تجاوز الحواجز الثقافية واللغوية

في الراديو والتلفزيون» وتعرض الأستاذ ياسل حاتم إلى مشكلة عدم الدقة في ترجمة الأدب العربي في الغرب، وتحدث بعده المترجم الإسباني ميغيل سانيث عن «الترجمة الجديدة للأدب الجديد» والمترجمة مليكة مبارك عن «ترجمة الكاتب لنفسه» ومن جامعة غرناطة تحدث الأستاذ روبرتو مايورال عن «الترجمة القانونية للوثائق الباكستانية في إسبانيا» ثم قدم بعده الدكتور وليد صالح ملاحظاته حول الترجمة الأدبية والقانونية من العربية إلى الإسبانية.

هذا وخصصت جلستان تحت عنوان «الواقع والتصورات للهجرة في الأدب» حيث عرض الكاتب الجزائري واسيني الأعرج تجربته ورويته الفكرية والنقدية بعد أحداث الجزائر بعنوان «كتابة المعنى ومفني الكتابة» وتحدث بعده الكاتب الإسباني فاني روبيو عن «شكل المنفى المفري في آخر رواية إسبانية» ثم قدم الناقد العراقي الدكتور عبد جاسم الساعدي ورقته تحت عنوان «الإحباط وهامشية المكان في الثقافة العراقية - القصة نموذجاً»، معتمداً على

دراسته التي نشرها في كتابه الأخير «الذاكرة والحنين في القصص العراقية القصيرة في المنفى» وقدم خلاصة ثقافية فكرية للملاقة بين الأنتلوجيا والأدب، بين السياسي والثقافي وبين الماضي والحاضر وقال: «ثمة علاقات كثيرة بحاجة إلى دراسة وموقف نقدي منها وكما بدا من خلال الأسئلة فإن هذه المواضيع كانت حيوية.

ثم تصدّث الكاتب **رعوف مسعود** عن: «التأثيرات الإيجابية للهجرة على مبدعين من بلدان فيها أنظمة غير ديمقراطية، وقدمت بعد ذلك شهادات: إحداها عن تجربة مسرح تركي في ألمانيا وشهادة شخصية أخرى عن الهجرة في الأدب قدمها الأديب **حبیب السامی**... ثم اختتم

المؤتمر بحفل موسيقي قدمت فيه موسيقي من إسبانيا القرنين الخامس عشر والسادس عشر حيث استمع الجمهور إلى موسيقي شرقية عربية أندلسية خالصة على العود والطبل والقانون والدفوف وأخرى ممزوجة بالجيتار الإسباني وأغنيات بالعربية قدمتها فرقة من شباب طليطلة.



ندوة حول تاريخ العلوم عند العرب

تميزت بحوث هذه الندوة بالتخصص الدقيق والدراسة المنهجية لجوانب محددة في التراث العلمي العربي وأكثر العلوم التي حظيت بعدد وافر من الأبحاث كانت هي العلوم الطبية، حيث قدمت أبحاث مهمة.

١ - فقد قدمت الباحثة الأردنية د. سري فايز أمينة سر الجمعية الأردنية لتاريخ العلوم بحثها عن «جراحة الساد في التاريخ العربي الإسلامي» وتعبير الساد أطلقه الأطباء العرب الأوائل على نزول الماء في العين بينما سماه الأغريق Hypochema والرومانيون Suffosion أي الارتشاح أما كلمة

كتاركت فأول من استعملها هو قسطنطين الأفريقي. وتتمتع الباحثة بظهور أول رسم لتشريح العين والتصلب البصري وتوضيح عطاء العرب في طب وجراحة العين وجراحة الساد التي كانوا يسمونها القدح وأنهم هم الذين صنعوا المقادح وطوروها. فقد ظهرت رسومات الآلات الجراحية للمرة الأولى وتبين أن الجراح العربي عمار بن علي المعضلي كان رائد التطوير في جراحة (الساد) إذا اخترع المقدح المجوف وفيه يستخرج (الساد) بعد تقنيته وبعثرته وشطفه خارج العين بدلاً من قلعه وإسقاطه دفعة واحدة في جوف العين.

٢ - وتناول د. فيصل ريسى (كلية الطب - حلب) طب الآن والأنف والحنجرة عند الرازي اعتماداً على كتابه «الحاوي» مؤكداً على جانبين هامين تميز بهما الرازي هما: سعة معرفته (الجانب النظري) والخبرة الشخصية (الجانب الإكلينيكي العملي) فقد حاول (الرازي) تحليل الأمراض لفهم التشريح ووظيفة العضو المدروس وهو منهج علمي مازال يستعمل حتى اليوم. ويستنتج من كتابه الحاوي أنه مارس الجراحة أيضاً بالإضافة للعلاج الدوائي، كما أولى العناية من المرض أهمية كبرى، وأنه أول من وصف الجسدي

والحصية وصفا دقيقا، وأول من وصف خياطة الجروح بأوتار العود وأول من وصف الزكام الأرجي، واكتشف حمض الكبريت (زيت الزاج) والكحول (الفلو) ووصف أدوات جراحية وطرقا خاصا لاستئصال السيليلات الأنفية وأنه بفضل كتابه في صفات البيمارستان يعتبر مؤسساً لعلم تنظيم وإدارة المشافي. ويلاحظ الباحث فقدان الانتماء والترتيب في كتابه الحاروي فكانه معاضرات جمعت بأيدي غير خبيرة.

٣ - ويقدم د. محمد فؤاد الذاكري (حلب - سوريا) إسهام الأطباء العرب القدامى في علاج الأسنان ومداواتها موضعاً المستوى العالي الذي بلغه طب الأسنان وبالأخص مداواة الأسنان النضرة وذلك من خلال استعراض المبادئ التي قامت عليها أسس المداواة المحافظة والمعالجات اللبية مثل تنظيط اللب والاختلاطات الناجمة عنها وذلك عند العديد من الأطباء العرب القدامى. وبالإضافة إلى شرح طريقه العلاج والأدوات البدوية القاطعة المستخدمة لمداواة الأسنان لتجريف طبقات النخر من

داخل السن، وأنواع المواد الحاشية المرحمة للأسنان النضرة في ذلك الحين.

٤ - ويقدم د. بشير الكاتب بكلية الطب بحلب بحثه عن «مشاهدات وتدابير الطبيب العربي الأندلسي أبو مروان عبد الملك بن زهر في أمراض الصدر والقلب»، حيث يعرض بالتعريف للطبيب الأندلسي وكتابه «التيسير في المداواة والتدبير» وتشمل محتويات البحث: أمراض المريء، الأفات والأمراض التي تصيب الجهاز التنفسي: الحنجرة، القصبات والرئة والمركبات العلاجية المقترحة من ابن زهر لتدبير هذه الأفات، ثم أمراض القلب والتأصور ومعالجتها من قبل ابن زهر ثم تحليل وتعليق على آراء ابن زهر سائلة الذكر من وجهة نظر الطب الحديث.

٥ - ويتصل بالبحث ما قدمه د. عبد الفاضل كعدان حول «مرض الربو وعلاجه في التراث الطبي العربي» فالربو من الأمراض التي تناولها الأطباء العرب القدامى بالوصف والتعخيص. وقد وصفوا هذا المرض على أنه يحدث بشكل

هجمات انتحائية يصعب أثنائها التنفس. ويعرض لتعريف الرازي له في كتاب الحاروي، وتحديد ابن سينا لأسبابه في كتاب القانون في الطب ويتناول علامات الربو كما عرضها الزهراوي في كتابه التصريف لمن عجز عن التأليف «موضحاً اهتمام الأطباء القدامى بكل ما يتعلق بهذا المرض واستخدامهم النباتات في علاجه وتحذيرهم من إعطاء المرضى الأفيون أو البيروج وهي حقيقة لها أهميتها حالياً في علاج الربو.

٦ - ويتوقف د. جمعة شبيخة أستاذ الحضارة الأندلسية بجامعة تونس أمام «الأمراض التناسلية في المقالة السادسة من زاد المسافر لابن الجزار تحقيق وتقديم» بين الباحث الذي قسم كتاب «زاد المسافر» إلى مقالات سبع حسب الأدواء التي تعرض في أعضائه الجسم، وخصص المقالة السادسة للعلل التي تعرض في الآلات التناسل جعلها في ٢٠ باباً وتشمل المحاور الآتية:

ومنهج ابن الجزار يبدأ بالتعرف على الأسباب المولدة للداء ثم يصف العلاج. فمن حيث

الأسباب فقد ركز على ثلاثة منها رئيسية: الغذاء ونوعيته والنفس ومزاجها والحركة وانقطاعها أما العلاج فهو على ثلاثة أنواع : إما غذائي أو دوائي أو جراحي.

ولاحظ الباحث أن البيئة الإسلامية لم تمنع ابن الجزار من أن تكون في وصفاته الطبية إشارة إلى الخمر باعتبارها مادة علاجية، بل لم يمنعه ورعه من طرق موضوع مازالت التشايع العربية تتناقص في جوازها أو منعه وهو الإجهاض. وينتقد الباحث بعض الوصفات الطبية التي وردت في المقالة وتعتبر من مخلفات العقلية الأسطورية أو السحرية في الحضارات القديمة.

٧- ومن الأمراض وتشخيصها إلى العلاج حيث يتناول د. مصطفى أحمد شحاته طب الإسكندرية «تاريخ الكلى الحرارى في الطب العربى» الذى يحدد لنا ظهور كبار الأطباء العرب وهم الذين قاموا بوضع ظاهرة شفاء بعض الأمراض بفعل الحرارة وعلاج أمراض أخرى بالكلى الحرارى تحت الدراسة والتجربة حتى أصبحوا خبراء في استعمال العلاج الحرارى

وكى الأنسجة وشفاء العديد من الأمراض . وأن الأطباء الأوروبيين قد اقتبسوا الطب العربى ونقلوه إليهم إلا أنهم لم يبرعوا فى الكلى الحرارى ولم يحسنوا استخدامه حتى قرب نهاية قى ١٨ م عندما اكتشفت الكهرباء واستخدمت فى توليد الحرارة اللازمة للكلى. ويؤكد أنه على الرغم من التقدم الكبير الآن فإن الأسس العلمية والوسائل العملية للكلى الحرارى مازالت تعتمد على القواعد التى وصفها الأطباء العرب القدامى منذ أكثر من ألف سنة.

٨ - ويعرض الدكتور عبد الكريم شحاته لـ «الحسبة على الأطباء وامتحانهم فى التراث الطبى الإسلامى» حيث يتوقف عند الحسبة لغة، والمحاسب ويوضح أنها وإن كانت فى بدايتها ذات طابع بئى محض فإنها تطورت وأصبحت بيئة نبوية . ولقد أوجبت الحسبة على محترفى الطب التقيد بالأنظمة والقوانين التى تحفظها من عبث العابثين والمشعوبين والدجالين، كما أخضعت الأطباء لامتحان تفتخر فيه معلوماتهم ومدى إتقانهم لمعلم وهذا ما يعرف باسم «محنة الطبيب».

٩ - وإذا انتقلنا من الدراسات التاريخية للعلوم الطبية إلى الدراسات الإستعمارية والنظرية لها نجد مجموعة من الأبحاث تدور حول «موقف الفلاسفة العرب من جالينوس» للدكتور أحمد عبد الحليم عطية أداى القاهرة الذى يسعى فى هذا البحث إلى بيان صورة جالينوس فى المربية وموقف الفلاسفة والعلماء العرب منه، فيعرض لأعماله الطبية سواء على مستوى الترجمة أو العرض والتلخيص أو التفسير والنقد. متوقفاً أمام كيف تعامل العرب مع هذه الأعمال مما جعلها جزءاً أساسياً فى الطب العربى وعنصرأ مهماً فى تطوره واستمراره ويتمثل ذلك فى ثلاثة مواقف هى: موقف النقل والترجمة وموقف التأييد والموقف النقدي.

١٠ - وفى هذا الاتجاه يقدم الأستاذ الفرنسى فلوريل سفاغستان جامعة ليون الثانية فى فرنسا بحثه عن المنهجية المعرفية عند ابن سينا حيث يقدم لنا فى البداية مجموعة من الملاحظات تتعلق بإدراكنا للطب العربى القديم مثل ضرورة التفرقة بين العلوم الفعلية

والنقلية، والطب العلمى والشعبي، وبين عدم إمكانية دراسة التراث بوصفه كلاً وكأنه وحدة فكرية، وأنها لا نستطيع أن نطبق على معرفة القدماء معارفنا العصرية وأن المؤلفات الطبية العربية واليونانية تنتمي إلى الفترة ما قبل التجريبية، أى تقوم على البناء العقلى. لقد مهد بهذه الملاحظات للحديث عن المنهجية العرفية عند ابن سينا اعتماداً على تحليل القانون فى الطب.

١١ - وقدم لنا الباحث الليبى الدكتور عبد الكريم أبوشويرب أستاذ الطب بجامعة طرابلس بليبيا بحثه عن حركة تحقيق التراث الطبى العربى ومستقبلها موضعاً بطريقة إحصائية ما طبع من كتب وما حقق تحقيقاً علمياً وتخصص المحققين .

١٢ - ونختم الحديث عن العلوم الطبية التى كان لها النصيب الأوفى من الأبحاث فى الندوة ببسبب الدكتور فثمات الحضارة الذى يناقش فيه قضية « الطب العربى بين تراث الشرق القديم والتأثير الإغريقى»، حيث يطرح لنا بعد تحليل تاريخى لحضارة العرب قبل الإسلام القضايا التالية: ما هو تأثير حضارات الشرق القديم على

النموذج الهلينستى من الحضارة هل كان الشرق القديم بحاجة إلى المؤثرات اليونانية لكى يستمر فى الحياة؟ هل كان الطب العلى عاجزاً أو متأخرأ فى المرحلة السريانية من تاريخ هذه البلاد؟ هل عجز السريان أن يكونوا وريثاً للعلم الشرقى القديم الذى كان راسخاً فى بلاد ما بين النهرين وسورية ومصر؟

والمجموعة الثانية من الأبحاث تتعلق بالعلوم الأساسية (الرياضيات الفيزياء - الكيمياء). وبين أبحاث الرياضيات نتوقف أمام أبحاث ثلاثة هى بحث الدكتور سامى شلهوب (حلب) عن: «حساب المثلثات العربية». وعلم حساب المثلثات هو صلة الوصل بين الرياضيات والفلك، وقد ساهم فى حل مسائل أخرى فى مجالات العلوم المختلفة وقد تكون أول إشارة لهذا الحل تراها فى بريدة أحفص ١٦٥٠ ق.م، وفيها مسائل تتعلق بقياسات الأهرامات، ويبدء العلم مع منيلاوس (ح ١٠٠م) فى الإسكندرية وعرف العرب حساب المثلثات عن الإغريق والهنود، وتوصل العرب إلى إثباتات نسبة جيوب الأضلاع بعضها إلى بعض كتسبة جيوب الزوايا المؤثرة بتلك

الأضلاع بعضها إلى بعض فى أى مثلث كروى. ويحدد لنا إسهامات العرب وأنها أول من درس المثلثات المائلة بشكل جديدي ق ٤ هـ / ١٠ م وتوصلوا إلى كل القواعد المختصة بالمثلثات الكروية القائمة على الزاوية. ويعرض لأبرز علماء المثلثات مثل: البنائى (٨٥٥ - ٩٢٩م) أول من استعمل المعادلات المثلثية، والخوارزمى أول من نكر حساب المثلثات فى العالم العربى والبيرونى (٩٧٣ - ١٠٤٨م) والبوزجانبى وغيرهم.

وتناول يوسف فرفور «ظاهرة الشروحات الرياضية فى القرن ١٤م بالغرب الإسلامى ونتائجها» بداية من شرح القرشى لكتاب أبى كامل فى الجبر والمقابلة فى القرن ١٢ م مروراً بشروحات أرجوزة ابن الياسمين التى ظلت الشهادة العلمية الجيدة على الإنتاج الجبرى الرياضى خلال قرون عديدة، ويقدم لنا بعض الملامح حول شرحى ابن قنفذ والقلصاوى للأرجوزة الياسمينية. وأهم كتاب نال القسط الأكبر من الشروحات هو تلخيص أعمال الحساب لابن البناء المراكشى.

ويعرض د. مصطفى موالدي (حلب - سوريا) طريقتي التحليل والتركيب في المسائل الرياضية من خلال بعض المخطوطات والمؤلفات العربية، خاصة لدى إبراهيم بن سنان (٩٠٩ - ٩٤٦) في كتاب طريق التحليل والتركيب وابن الهيثم في كتاب التحليل والتركيب والسموأل الذي كتب مقالة (مفقودة) في هذا الموضوع ويعدد الرياضيين العرب الذين برهنوا على المسائل والتفريعات بواسطة طريقة التحليل والتركيب مثل الكاش (ت ١٤٢٩ م) والصامل (ت ١٦٢٢م) وكمال الدين الفارسي وغيرهم.

ومن الرياضيات إلى الفيزياء وعلم الكون حيث يقدم لنا موسى زمولى دجوانب من إسهامات العلماء العرب في الآثار العلوية عارضاً أحد عشر نموذجاً من علم الآثار العلوية منتقاة من التراث العربي، لكل منها خصوصية لدى ابن قتيبة وأخوان الصفا والمسهودي وابن سيده وابن سينا والخزازي ويقدم لنا في الجزء الثاني من بحثه دراسة بيبليوجرافية رتبته حسب التسلسل الزمني لهذه الأعمال.

ويتناول د. أنيس مطر «الزلازل وتفسيراتها عند ابن سينا» حيث يحدد لنا معنى الزلازل وتفسيراتها عند الفلاسفة اليونان ثم عند ابن سينا موضحاً ما نقله ابن سينا عن الأوائل والنقد الذي وجهه لهم وأسباب الزلازل عنده ومنافعها ومخارها وكيف تنتقل ومفهوم الموجة والسرعة والأنواع المختلفة للأمواج الامتزازية وطرق الوقاية من خطر الزلازل في رأي ابن سينا.

ويعرض الدكتور سامح جزماتي «إنجازات العلماء العرب في تعيين أبعاد الكرة الأرضية». (أي علم الجيوديزيا) مسلطاً الضوء على طبيعة وتقنية القياسات الفلكية والمساحية التي تمت في عهد الخليفة المأمون والتي استهدفت تحديد محيط الأرض بناء على قياس طول القوس المقابلة لدرجة واحدة بين نقطتين واقعتين على نفس خط الزوال.

وقدمت ثلاثة أبحاث في الكيمياء، الأول للدكتور محمود يستم جامعة حلب ويغور حول «رواد الكيمياء بعد جابر» حيث

يقسم الباحث تاريخ الكيمياء العرفي قسمين الأول ينحصر في نقل الكيميائي القديمة والثاني الابتكارات العربية في هذا العلم خاصة لدى جابر بن حيان والخزازي التي تعد أعمالهما نقطة تحول بين الكيمياء القديمة والحديثة. ويتناول الباحث جهود من جاء بعدهما من علماء مثل أبو القاسم المجريطي (١٩٥٠ - ١٠٠٧م) والطغرائي (١٠٦٣ - ١١٠٢م) وأبو الحسن أرفسع راس (١١٢١ - ١١٩٧م) وغيرهم ويتناول بالتفصيل جهود هؤلاء العلماء الثلاثة.

ويعرض الدكتور محمد طه الجاسر في بحثه «الكندى وتقدير الغول» (الكمول) الذي يعد المادة الأم لمعظم مواد التخدير السائلة التي تستعمل اليوم ويناقش الجاسر ما كتبه هو لمبارد عن أصل تسمية الغول. ويرجع إلى جهود الكيميائيين العرب خاصة جابر والكندى في كتابه (كيمياء العطر والتصبغات) الذي يتناول فيه مفصلاً صناعة التصعيد بالطريقة ويصف جهاز التصعيد مما يدل على أن الكندى استقطر الغول قبل باربارا سلويس بضمّة قرون.

ويتناول الدكتور محمود فيصل الرفاعي «النفط ومشتقاته - ماذا عرف عنه في التراث العربي» فيذكر بداية معرفة النفط في منطقة الشرق الأوسط من زمن النبي نوح، ويذكر إشارة هيردوت في كتابه «تاريخ الحروب الفارسية الاغريقية» إلى أن القير استعمل في بناء مدينة بابل. ثم يخصص فقرات مستقلة للحديث عن استعمال النفط ومشتقاته في المباني، وفي الطب، والإضاءة والتسخين، وفي الحروب ثم يتحدث عن مشتقاته وتطهيره

ومن العلوم الأساسية إلى العلوم التطبيقية (الزراعة والنبات وعلوم التكنولوجيا). يشير في البداية إلى بحث الدكتور عبد الله بنصر العلوي (فاس - المغرب) «عن علم التغذية في التراث المغربي: أرجوزة في خصائص الفواكه لعلي بن إبراهيم الأندلسي، دراسة وتحقيق حيث قدم لنا مدخلاً تضمن الثبات والزراعة في التراث العربي والمغربي خاصة. ثم علم التغذية مفهوماً وأصوله - مجالات وعلاقته - مصادره ومفاداته ويتوقف أمام أرجوزة علي ابن إبراهيم

الأندلسي (ت ١٠٦٥ م) في الأغذية ويقدمها محققة ويتناول التحقيق المباحث التالية: التعريف بالمؤلف - تخريج النص وتحقيقه، بيان قيمته العلمية.

وفي نفس الإطار يقدم لنا ١. فاضل السباعي دراسته عن الحق البانجان في التراث العربي بوصفه نباتاً وغذاءً ودواء لدى الكتاب العربي في علم النبات وتناولت الباحثة العراقية نبيلة عبدالمنعم دواد (جامعة بغداد)، الغذاء والصحة في التراث العربي، ود. أحمد حلوي (حلب) تناول في بحثه «طرق إكثار الأشجار المثمرة عند العرب» ودار بحث الدكتور هشام النعسان (سوريا) حول «المدخل إلى علم الصادائق عند العرب».

ومن النباتات والأغذية إلى الموازين والمكاييل في التراث العربي حيث دار بحث الأرنؤى الدكتور المجيد مقيتر (جامعة أريد) وقدمت د. هنى سنجقدار (لبنان) بحثها عن الساعات الميكانيكية عند العرب اعتماداً على كتاب الكواكب الدرية في البنكمامات الدورية لتقى الدين

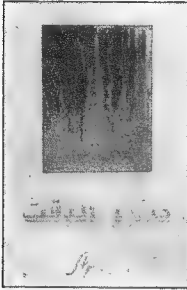
بن معروف الدمشقي مع مقتطفات من الكتاب تبين الجهود العربية في الساعات المائية الميكانيكية.

ويعرض الباحث العراقي د. منير يوسف طه لعلوم صناعة السفن في الخليج العربي اعتماداً على كتب التاريخ والرحلات والجغرافيا موضوعاً أنواعها ومكوناتها وطرق صناعتها وأسمائها مثل: البوم والبطلة، والبونك وغيرها.

وأخيراً نشير إلى بعض الأبحاث التي دارت حول العمارة والهندسة المعمارية حيث تتناول الباحثة السورية نجوى عثمان دراسة هندسية مقارنة بين المسجد الأموي بدمشق ومسجد عقبة بالقيروان موضحة العناصر الهندسية الرئيسية في كل منها. ويخصص د. م. علاء الدين لولح بحثه لدراسة «التراث العمراني العربي الإسلامي» لمدينة حلب القديمة .

هذه إشارة سريعة لبعض أبحاث الندوة توقفنا أمام الدراسات البارزة منها ولم نقدم عرضاً كاملاً لكل ما ألقى من أبحاث ولا ما قدمته الندوة من توصيات من أجل خدمة التراث العلمي العربي.

إصدارات جديدة



ويلفة سوداء تقف على حدود المطاردة نتيجة التمدد، والسعي نحو حلم بواقع أكثر إنسانية، وتمتد مساحات الصرب والانسحاق والحصار، ومواجهة الموت من خلال بناء رواني شديد الكثافة والقتامة، يحااول الإمساك بروح المكان الأول، الحياة الأولى بكل تفاصيلها الدقيقة، إيماناً بأن في استعادة هذه العوالم القديمة عزاء يبعث الراحة في نفس المطارد.

صغير الوقت - عبد العزيز الحاجي

بعد ديوانيه «أفراح مختلصة» و«صباية محتضرة» يأتي هذا



عند زهرة زيراوي منظومة عشق متناغمة، ففي قصة «وتقول الأشياء» نرى «تنورة» امرأة وقميص رجل يتعاطيان الحب على حبل الفسيل، والأشيب والمعجز، والشجرة التي كتب عليها محبان اسميهما، كل هذه الأشياء تنطق جيداً.

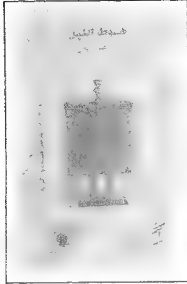
رؤيا الغائب - سلام إبراهيم

من ليل المنفى الطويل، وأرصفت الفسرية الباردة تأتي هذه الرواية ضمن منشورات «دار المدى للثقافة والنشر» بسوريا، لتعكس العلاقة بالسلطة وأدواتها القمعية. الرواية مكونة من ثلاثة فصول (في المساحة - في مقامة الأعماق السحيقة - في الخلوة الضيقة).



نصف يوم يكفى - زهرة زيراوي

مجموعة قصصية تنهض على الأحلام الذابلية، وهشيم الذاكرة؛ يجعل «تلفرافية» تغترف من نبع شعري صافي، شاهدة على تشابك العلاقة بين رجل وامرأة، قد يكونان معاً، وقد يكون الرجل حاضراً في رسالة، وقد تنتهي هذه العلاقة الصامتة بدمعة «خادمة» لم تعد تحلم بلباس العرس، وصورة على باب العمارة مع «العامل» الذي لم تتبادل معه كلمة واحدة، وكأنني بالكتابة تقول: «لا يمكن أن يكون هذا جيداً.. ربما ارتبطنا لأننا نلقي في بعض ما فيحتمى عجزٌ بعج ورغم ذلك فالكون



إنجليزي المولد امريكي الجنسية
توفي عام ١٩٧٣، وقد مارس الكتابة
الإبداعية عبر أجناس أدبية متنوعة،
وهو أكبر الشعراء الإنجليز بعد،
بيكس، و إليوت، وأغزهم إنتاجاً
ولهذا السبب فإننا نحتاج متفاوت
المستوى، وقد اختلف النقاد حوله
فبعضهم يرى أن موهبته لم تتجاوز
مرحلة الطالب الجامعي الناب، ويذكر
ماهر شفيق فريد في تقديمه
لترجمة الديوان أن أودن شاعر
عقلى تثيرة الأفكار أكثر مما تثيرة
الاحاسيس، ولكنه فى النهاية شاعر
عصرنا: عصر القلق، وقد تمكن أن
يكون صوتاً لازمة الإنسان الغربى
المعاصر.

مثل ذئب أعمى: أسامة الدناصورى

هذه النصوص تؤسس لذائقة
جديدة، من خلال مفاهيم واليات
مختلفة عن الكتابة كما عرفتها
أجيال الشعراء من قبل، فهنا نلاحظ
أن المشهية كفيلة بصنع حالة
شعرية بكل توتراتها، واللغة العادية
قادرة على خلق واقع حقيقى يسير
جنباً إلى جنب تجارب حياتية غايتها
الشاعر أو عايشته. أسامة
الدناصورى أصدر ديوانه الأول
«حراشف الجهم» فى طبعة محدودة
على نفقته الخاصة، وما هو يصدر
ديوانه الثانى على ذلك النحو أيضاً،
والشاعر لا ينتمى لائ حلم أو أن
احلامه ساذجة كأن يمتلك هطاقية
الإخفاء ليتابع - فقط - يد الزمن
تعبت بحبيته: «هكذا أحلامي/ثانى
دائماً متواضعة وبسيطة/عندما أنام
فى أحضانك» وعلاقاته بالعالم
حروب صامتة، ودهشة تناسب
بساطة أحلامه. «كانت حيرتى تفوق
هلعك: لماذا بدا عنقك جميلاً إلى
هذا الحد/وكأنى أرى جسدك للمرة
الأولى».

هبوط الليل - وه.أودن:

صدرت عن الهيئة العامة لقصور
الثقافة، هذه المختارات الشعرية وقد
ترجمها ماهر شفيق فريد،
والشاعر وستان هيو أودن



الديوان الثالث للشاعر التونسي
عبد العزيز الحاجي، وقد قدم
الشاعر له بمقطوعات من دافتي،
وهو يركز فى هذا الديوان على قيم
عديدة نذكر منها، براعة الطفولة التى
تجلل نظرتة للعالم من منطلق أن
الأطفال لا يكبرون فى حين يهرم
غيرهم وتظل أرواحهم خضراء
تتحفز باستمرار نحو ما سيكون،
وتشهد المدينة المعاصرة حضوراً
داخل النص بما لديها من معطيات
تشبه كل عنصر جمالى، وتجعل
الشاعر ذاته يحس بوجوده ككائن
أجوف.

أصدقاء إبداع

الشعر

المشتركة بين هذه القصائد، أما الأصدقاء الذين ينتظرون منا رويداً أو تعليقات على إنتاجهم، فموعداً معهم في العدد القادم أيضاً، حتى نتتيح اليوم الفرصة للقصائد المختارة...

عبد الحميد توفيق، ونقدم اليوم حاتم عبدالهادي واحمد مصطفى سراج ومحمود حجاج ونصير الدين انور ووائل كوهية؛ على أن نقف في العدد القادم عند الظواهر الإيجابية

نواصل هذا العدد ما بدأناه العدد الماضي، فنقدم بعض القصائد المتميزة في (ديوان الأصدقاء)، قدمنا في العدد الماضي رفعت عبدالوهاب المرصفي واحمد جاد مصطفى ومحمد

ديوان الأصدقاء

ارحلى

وائل محمد احمد كوهيه
(المطلة الكبرى)

في بلاط من ظنوني
فارحلى وانسى عذابي
واتركيني للشجون
لا اريد اليوم شيئاً
فارحلى لا تؤلميني
وانثرى الزهر للنيرى
فوق قبرى والعنيزى
لا تشورى - لاتظنى
أنه مس الجنون
شاعرٌ من سوء حظى
ليس ننبى فاعذرينى

امعزى القلب الذى
لم يجن شيئاً واعذرينى
وارحلى دون التفتات
دون شك أو حنين
ارحلى من غير همس
أو تلاق للمعيون
علمى الأجفان تنظر
مثلاً كل الجفون
ألف لا للعشيق إنى
بعث عسى من سنين
إننى مطوك عهدى

«اشتعال المدى»

حاتم عبدالهادى السيد

(المرشح)

فى باب الكون -
أراود كل حريف اللغة الأولى..
أخذتني يوماً،
لمرايا النار
أنت الفغار أيا ربي
فلعل هنالك يبدو النور
إن غابت كنت أقول: أنت
أو عادت كنت أقول: أنت
لا تبدأ قولك بالتحنان
فلماذا؟ أين؟ وكيف أنت؟
قل للغادين لدوحتها:
«باليل الصب متى غده
أقيام الساعة موعدها»

موعدھا اللیل فهل تأتي؟
ليلاً أو فجرًا قد تأتي
مالي مأخوذاً بالبهتان
اللغة / الروح / الخمر / بخود
إني أتباعد خلف النور..
أتواصل أو لا أتواصل
أتناضل بين البين،
وأبدو محموراً
فتغيب الشمس
يفيب الحلم
يفيب
يفيب

بكائية الرجل الضليل

«أراهن» على جواد الزمن بأنفاس الحقيقة»

أحمد مصطفى سراج

سقط المراهن لا للجواد
فيم النداء على الطفل؟!
غماً بفيك لنوح ثالكة؟
عفن يمر على فؤادك وجهه
فتطل - وحلك - للدماء النازفات من الأمل

من أنت؟
لا أنت فرعون
فتحنى هامة الشمس الأبية
لا أنت تنسج من شفاء الريح أغنية
يا أيها الرجل الضليل

كن انت
دع ناهل الرؤيا / فراغ الحلم
يا ايها الحلم البعيد انا هنا
قل: من انا؟
تبه بقلبي أم انها الاواح فرت من جديدي..

من انا؟
هذا سؤال قاتل
عابر سوى: وجه يعرني
ووجه يحرق الاشجار

● الزمن الآخر

محمود حجاج - الغامرة

جاءت بنتان من الزمن الآخر
بسؤال عن رجل ثان
في وجه الدور الزمني السابع
راحت كل من بفتينا تسألنا
عن من لم يعرف؟.. قلنا لا يعرف
إلا لو قلبوا أرجاء الأرض على الوجه الآخر
بحثا عن وجه لم يعرف!
كان الرجل الثاني منبثا بين دروب معهودة..
في بلد النيل المسجودة..
يفغر لسنتين معدودة..
ودعاء الناس لكي يصحو لا يصل إليه..
يستيقظ حين يلوذ الناس إلى الصمت
ويقول كلاما لا يفهم.. يسأل
هل جاءت وردة؟

هل حط غراب في بين ما؟
هل ديك صاح بيوم قبل الذبح؟
ويتمتع بحروف أو بعض الكلمات ويمضي
ها قد وصل اليوم إلى الدور الزمني السابع!
وفتاتنا في الأول خلفه
ومحال جدا أن تتداخل
ادوار الوجه الزمني الأول والسابع
إلا لو هدم البيت
أو أعلن أن هناك سباقا بين الأزمان
كي يلحق في يوم زمن جوعان زمنا ملآن
أو رنت نقات الساعة في وقت الصفر
نقات عشر
إعلانا عن يوم الحشر

حداد

نصر الدين أنور..

(فرسوة)

سرق العمر غباراً.. طيفاً
خلسة يوم.. ساعة نوم
قطف ثمار الفتية منى
أودعنى.. وأزلة الدرب
أرسلنى.. للموت نيباً
فبعثتُ
بضريح النار.

حتى تلعو اليم شئونى
أبكى أبكى
أذرف كل حصيلة عمرى
مرحاً مات كطيف فات
تُورثُ نارى
أنمى حدى.. أبكى أبكى
زمناً خبياً

القصة :

قصة تمتلئ بالأخطاء.. لأن الكمّ الذى يصلنا كثير جداً.. والأخطاء المتعددة دليل أكيد على أن الكاتب لا يزال متعثراً.. فمن الظلم للكاتب الذى يحرصون على سلامة لغتهم أن نساوهم بهؤلاء المتعثرين ونضيق الوقت معهم.

من المهم أيضاً إدراك أن القصة ليست موعظة مباشرة.. وكما قلنا هذا من قبل، ولكننا نشير هنا بوجه خاص إلى قصة الصديق: خميس

الأصدقاء يهتمون بها.. ولذلك سنذكر بعضها مرة أخرى:

من المهم - وقد يكون هذا مطلباً سخيفاً - أن تكون القصة قصيرة؛ لأننا لا نستطيع أن ننشر قصة فى أربع أو خمس صفحات.. خاصة إذا كان الكاتب مبتدئاً واحتمال الأخطاء الفنية يزداد مع طول القصة بالطبع.

كذلك لابد أن نصارح أصدقائنا أننا لم نعد نستطيع إتمام قراءة

نشعر بمرح شديد أمام سيل خطابات أصدقائنا التى تحمل عقاباً أو تعبر عن غضب حين يتخيل أصحابها أننا نهمل رسائلهم وسبب الحرج هو أننا لا نملك - بالصفحات المحدودة المخصصة لنا - أن نرضيهم أو حتى نرضى بعضهم.

ولكن هناك بعض الملاحظات المهمة التى نكررها بين الحين والحين.. ولا نظن أن الكثيرين من

محروس عبید الرحیم من الإسکندریة، وهی بعنوان «الطبّق» والصديق يرى أن الطبّق الذي يستقبل المحطات الفضائية أفسد الدنيا كلها ولا يجد إلا حادثة بشعة ينهى بها قصته، فقد قتل الأب ابنته وابن شقيقة زوجته.. وكل هذا بسبب الطبّق لعنه الله.

ولابد أن نشير كذلك إلى رسالة الصديق عصام الدين أحمد الزهيري من الفيوم؛ فهو يربط بين

رسائله وقصصه التي يبعثها إلينا وبين البطالة ومشكلات الشباب وغيرها من المتاعب العامة.. ونعلمته أن قصصه التي أرسلها أخيراً - ولم يصلنا شيء منه من قبل - ستقرأ، وإذا كانت صالحة ستنشر في أعداد قادمة إن شاء الله.

أما الصديق إيهاب رضوان الذي ينشر في هذا الباب بشكل مستمر فيطلب أن تنشر قصته التي أرسلها أخيراً داخل العدد.. ونحن

بالطبع نقسمي ذلك، ونرى أن باب الأصدقاء بعد كتابه - إن لم يكن جميعهم فأغلبهم - للنشر داخل المجلة بالطبع. وحين تكون قصص الصديق إيهاب مناسبة فسننشر قصصه بلا تردد.

أما الصديقة التي كتبت تقول «إذا قرأتكم قصتي فسلام عليكم وإذا لم تقرأوها فلا سلام عليكم..» فنحن بالطبع لا نوافقها على هذا العبث بالكلمات.

ذيل الكلب

ماهر منير كامل - المنصورة

أهل الشارع واستفسروا عن سبب الضجيج. هي أقسمت بأنها أمسكت به يحاول سرقتها وأكدت كلامها في محضر الشرطة، أما هو وبعد أن مسح عن وجهه بقايا أزماته أقسم بأنه نهب إليها متلوعاً لينام معها ويؤنس وحدتها فهي امرأة خالية الحزن. ضرب وحجز وحبس وخرج كما دخل، بعد خروجه لم يكف عن اعتراضهن، مسك صديروهن، قرصهن من أفضاهن، خربهن على مؤخراتهن، أحياناً يرفع أثوابهن محاولاً تعريتهن أو يهم بتقبيلهن وإن كانت إحداهن تلبس عقدًا أو سلسلة يخطفها ويساومها ثم يلقها إليها شامتاً جارحاً أنثيتها ومن معها بالفاظٍ لا تنضب من معونه القذر.

نميف.. قصير.. لفحته الشمس فدنك لونه.. مختالاً يتمخطر.. يصرف ببذخ.. حذرنا بعضهم منه - من يصادفه يخسر دائماً.. من يفتح له باباً يسرقه أو.. (ذيل الكلب) لم يكن لقبه ومع ذلك لم يجر أحد على مناداته به ليجتنبهوه.. يطلقونه بين أنفسهم، (ذيل الكلب) رواياته لا تعد.. في إحدى ليالي الشتاء هاج دمه فيه فدفعه ليتسكع في شوارع القرية - غير عابى - يوحل الأرض أو يروية الجو.. ينفخ في الهواء فيصفر.. يندن فيفثن.. أخذه شيطانه إلى بيت الأرملة.. نفر بأصابعه على شياكلها - لم تفتح.. خبط بكفه.. حينما رآته سحبته من طوق جلبابه وأدخلته دارها وضربت بعضى الغسيل والهداء.. استيقظ

يسابق أنفاسه ويكتم هواجسه لكن عندما وقف مع الواقفين أحس بقلبه ينفجر وأن رأسه يتلاشى - سقط إلى الجسر متحرجاً.. لون قميص الجثة جعله يترنح - تكلم بأنه - تجرد المشهد لحظات - خرجت الجثة منتفخة - ملامح وجهها واضحة أما نصفها السفلي فقد كان عارياً.. وبين الفخزين كانت هناك حفرة عميقة. تضاربت الأقوال بعد دفنه عنها. منهم من قال بأن أحد المتضررين قام بخصيه وإزالة عضوه، ومنهم من قال بأنه قضاء الله فبعد غرقه نهشته سمكة متوحشة من بين فخذيهِ إلا أن الذهول أصاب أبوه فاخذ ييمت عنه لينهره ويؤذبه ويطلق ويكرى جسده مهتداً بضربه ضربة الموت التي ستريح العالم منه.

اشتكوا لأبيه.. علقه أبوه من رجليه وكوى جسده، صارخاً واعداً بأنه سيخزيره ضربة موت ليرتاح منه ويرىحه من نفسه و.. ولم تمر أيام ويطلق على بابيه رجالاً مسلحون أمسكوا «بالذيل» صوبوا على رأسه وقلبه إما أن تنزجها أو... استفسر أبوه فعرف بأنه اغتصب الطفلة في عز الظهر وفي الطريق الوحيد للبلدة - تزوجها وطلقها ولم يكف عن معاكستهن.. اشتكوا.. علقه أبوه من رجليه - كوى جسده صارخاً واعداً بأنه سيخزيره ضربة موت ليرتاح و... وتكرر الطرق على باب أبيه، وتكرر تعليق كوى جسده والتهديد ب... واختفى ذيل الكلب عن القرية ولم يظهر.. خاف أبوه حسبه هجر القرية إلا أن خير الشباب الذي وجدوه غريقاً تحت كوبرى البلدة جملة

نحتُ حزينٌ بين تماثيل كوميدية

وليد سميح العوضي - كفر الشيخ

بالطبع هو يقصد أي إنتاج أدبي: قصة، مقال، شعر..

ويقصد بالنقد تلك الطريقة التي يتفنن فيها والتي يمكنها أن تجعل من أجمل الأشعار أقيع ما كتب على الإطلاق... أنت تفهمني.

وقال عادل: «إخواني، نحن الآن راشدون عقلاء، لدينا فكر وثقافة وآراء جديدة مستقلة، فدعونا نقل ما نريد ولنعلم الكل إننا هنا... إخواني...».

لن أسرد ما قاله عادل لأنه كما لاحظت من ذلك النوع الخطابي الطنان أو كما يقولون «بيّاع كلام»، المهم..

كنت أواظب دوماً على الحضور لماذا؟.. لأنها كانت دوماً تأتي.

الأمر يا صديقي أن بعض الزملاء قد طرات لهم فكرة: رابطة لأدباء الكلية، أو للمهتمين بالأدب، أو - وهذا أضعف الإيمان - لمن لديهم ثقافة أو بعض ثقافة. قال فؤاد: «لا شيء، يعمل اجتماعنا كل بضعة أيام، نطرح كل ما نريد على بعضنا ونتحاور عن همومنا المشتركة والعامة، ومن لديه أي إنتاج (وهنا فرك يديه) فاهللاً به ولنناقشه وننقده».

كان هذا بعد أن قرأت عليها إحدى قصائدها وناقشتها فيها.

القيتها بصوتي الذي طالما أعجبها، فصفت لي وقالت إنها كتبتها هكذا مرتين كنت أعلم أنها لا تشعر بي كحبيب وإن كانت تقدرني كزميل وصديق في الرابطة وكنت أعلم أنها ربما لن تحس بشيء وأنا أقرأ القصيدة لكن لم أتمكن من القراءة بكل مشاعري..

أرى الدهشة على وجهك وكأنك تسأل بعد ذلك: لماذا هي؟

وأقول لك:

لأن كل من عرفتهن لم تكن فيهن من هي مثلاً،

ولأن كل من عرفتهن كن جميلات فقط اكتفين بجمالهن وأهملن بعد ذلك كل شيء، ولأنهن كلهن لم يهينن بيتهوفن..

أتضحك؟ لا تضحك يا صديقي فبيتهوفن يملأني بذكرها، وإن لم تكن في عجلة من أمرك فسأقص عليك حكاية بيتهوفن..... أستمع إذن في بداية العهد الجامعي الميمون كنت قد بدأت أهتم بالموسيقى الكلاسيكية العالمية هو اهتمام استولى علي وقتها فلم أقاومه - كما دت كلما واتتني فكرة جديدة - وهكذا سمعت بيتهوفن.

لم أصنع وجود مثل هذا المبقري العظيم، ولم أصنع أن هذه موسيقى صادرة من بشرى المهم، لن أطيل في هذه النقطة. سجلت بعض موسيقياء وقعت بتجربة طريفة كان بطلها شريط كاسيت.

كنت أتعرف بزميلة (يلفتني في روحها شيء أظنه عميقاً متفرداً) وأذهب إليها متودداً، وسرعان ما تتبادل الاهتمامات ثم أعطيها الشريط.

قامت هي لتتكلم فاجتهد النقاش. هكذا كانت يوماً حتى أسميناها بعد ذلك: القنبلية. كانت حينما تود طرح ما لديها - وغالباً ما كان معارضاً - كنا نقول مبتهمين: «أفسحوا للقنبلية» أو أقول أنا: «قامت سعاد»

أو..

يا لهذا الزنهن.

قامت سعاد - بلنت سعاد. اسم شاعري على مسمى.

هي شاعرة، أو بالأحرى فنانة، فهي لا تكتب مجرد قصائد سلسلة جميلة - كروحها - يستمتع بها؛ بل هي ترسم القصيدة، تنجسها، تشكّلها، تُخلّقها، حتى تخرج في النهاية بشيء يبقى لنا، أو يبقى لي...

كثيراً ما أخبرتني - بعد أن تولدت بيننا الصلة، الأدبية بالطبع - أنها بعد كتابة أي قصيدة تأخذ حبة (أسبرين) وتنام ولا تفعل أي شيء غير النوم لمدة يومين (إلا إذا كان هناك اجتماع للرابطة فلم تكن لتتخلف).

وكانت تقول إنها تشعر بتعب شديد بعد الكتابة حتى إنها قد تفقد وعيها لبرهة. لم تكن تسمى ما تكتب: قصيدة، مقطوعة، بل كانت تقول: «هو شيء» هي. أشعر أنه مني أو هو أنا. هل تفهمني؟ إنني لا أستطيع أن أقول كتبت قصيدة أو كتبت شعراً، إنني أكتبني، أكوني... هي شاعرة، حتى وإن لم تكتب الشعر.

نظرة إليها كانت تكفي لأعلم ذلك، نظرة أخرى كانت تكفي للوصول إلى الحقيقة، ونظرة ثالثة كانت تودي بي إلى الوكّه..

أسعدني أن قالت لي يوماً: «أنت الوحيد الذي يفهمني جيداً، يا إلهي، إنك تعيد صياغتي من جديد حينما تناقشني في شيء كتبته.. لماذا تنظر إلى هكذا؟»

لن أجدك عن اهتماماتها بالطبع لكن أعلم أنها كانت تأتي في اليوم التالي وما إن تتقابل حتى تعطيني الشريط كأنها تقفقه، وتأخذ أشياءها وتمشي كالراكضة هاربة، وإضحك أنا.

والأمر بإصاحبي إن لم تكن قد فهمت: هو أنها علمت من مصدر (لم تصرح لي به) بواجبها الاستكشافية بواسطة الشرط البيهقوني الخاص بي. ولما بحث الأمر وعلمت ما يحويه الشرط لم تأل جهداً في أن تجد السيمفونيتين وتسلهما معاً ثم - في إطار التبادل كما أخبرتك - تطعي لي، وبراعة الأطفال في عينيها وبالضمكات تنهقه في أعماقها.

أى روح صافية لن تتكرر، أى حزن ختم هذه الحياة
التي كانت تدعى سعادة؟

لا تسال عن المزيد فالهكاية انتهت.

كل ما بقى هو أنها كانت قد أهدت قصيدتها التي
وجدت بعد ذلك على مكتبها إلى وأنى حين شرعت فى
قراءتها أحسست أن القصيدة لابد ستكون طويلة طويلة
إلى الأبد.

أذكر أنى قلت لهم شيئاً كهذا قبل للذهاب فلم يفهموا
مقصدى.

هل كانت مريضة؟

هل كانت فوق فراشها والشحوب هالة ضوء حولها
خافتة؟

هل حار الأطباء فى سر مرضها الحزين الغريب؟

البئر

صفر سيف الدين توفيق - الاسكندرية

الرجل الجميلة، او تعلقاً بطعم مائها العذب. مثمما اكتفى
للرجل بقوله: -

- تأتى الحياة بالخير. كما تأتى بالشر..

وأذكر أن جدى قد حدثنى عن وفاة الرجل - الذى
حضرها - بكثير من الرهبة والحزن.

وحكى لى كيف شيعه اهل العى جميعاً بما يستحقه
من إجلال وتوقير. وإزاء إصرار أبنائه، دفن الرجل فى
مقبره متواضعة على مقربة من البئر التى عاش عمره
يخدمها ويعنى بمكانتها. وينظر لفة خبرة أبنائه، مع
انصراف معظمهم إلى اللهو والشراب والنساء فقد فشلوا
فى المحافظة على مكانة البئر لدى زياتهم القليلين،
فتلوث جوانبها، وعطن مأزها، وصارت مأوى للحشرات
والشعابين. شخ رزق الأبناء، وانقرض شغلهم فى الأحياء
المجاورة، ما بين بائع سريع، وخادم وضيع أو لص حقير.
فانتهى الأمر إلى انهيار فوعة البئر تماماً، واندثر على

كانوا جيراننا فى شرق الحى، توارثنا عن - أجدادنا
حبهم وموئنتهم. قيل أن جنهم الأكبر كان ذا سطوة لأجل
بئر قديمة حازها فى زمن بعيد بفضل قوته الحكيمه
وروعه العميق. ففادت البئر على حينا - المتأخم للصحرَاء
فى هذا الزمن - بالخير والطمانينة، مما أكسبه مزيداً من
الخطوة والتقدير. كما تُسبجت حول عذوبة ماء بئره
الأساطير.

ولأن حينا يجاور حياً تطلنه الصفوة من جهة الغرب،
فقد شاء الرحمن أن تلتفت إليه عين الحكمة الساهرة،
فأبرج لمراقبه فى خطتها، لينسرب الماء النقى إلى بيوته
البسيطة خلال الأنابيب فى سلاسة، جعلت أجدادنا
يؤثرون، سعيًا للنظافة، واستجابة لقانون التطور. ولم يؤد
ذلك إلى خلاف أو قطيعة فيما بينهم وبين جاره المغمّر
الحكيم، خاصة وأن بعض الأسر فى حينا الطيب، ظلت
على تعلقها بماء البئر، إما لضالة المقابل، أو وفاء لعشرة

عهد أبي - كما أخبرني بنفسه - هذا النبع الذكي الذي الهبهم الحكمة والألفة.

وشبينا - نحن أبناء الجيل التالي - وبعضنا يسفر من سيرة البئر وقصة صاحبه، وبعضنا الآخر يُفدُّ من أبطال الصي المرموقين. لكننا اجتمعنا - رغم الخلاف - حول الصب على مَنْ تبقوا من أحفاد الرجل، رغم مظهرهم المتواضع وأسمالهم غريبة الهيئة. بل إننا - في صباننا - كثيراً ما سَمَرنا في ليالي الصيف الخائفة حول موقع البئر القديمة، نلتمس مع الضمة الطرية، ذكريات سحرية يحكيها عنه أحفاده، لنرشفها مع أكواب الضأى التي يقدمونها لنا لفاً، ثم نحن بضع.

وكما يكر الليل في أعقاب النهار، بهمت حيناً أزماً متلاحقة، عُقَّتْهَا كَثْرَتُنَا المفزعة وإممالُ حكومتنا الجديدة اللامية. فضاقت سبل الرزق في الأسواق، وتفشَّى الغش والخوف والمرض، وتدهورت القلوب تحت وطأة اليأس. وكلما ضج بعضنا بالشكوى وقلة الحيلة، حوَمَ البعض الآخر حول موقع البئر البائدة، يكايدُ العجز، ويناجي .

صاحبُ البئر في صمت الليل الساجي، عساه يهود بجل.

إلى أن همس الظلامُ بلفته المبهمة السرية:

.. ما بين قبري وبئري.. ما بين قبري وبئري..

تلقت الطوب المبهورة الإشارة فيما يشبه الإلهام، فتدفقت إلى الصحراء أحلامُ العثور على كنزٍ انخره الراحلُ المبروك لأبناء الصي القعساء. تزامنت الأقدام واشتبكت النظرات وتلاحق السباب وعلا الضجار والضجيج. فتجمع أحفاد الصالح المشتتون، وتشب بينهم وبين أهل الصي نزاعُ حاد.

فهؤلاء يقولون: هو جدنا، البئر بئرنا، وقبره مُسْتَقَرُّنا..

وأولئك يقولون: بل بأح بسره لن يستحقون بركته..

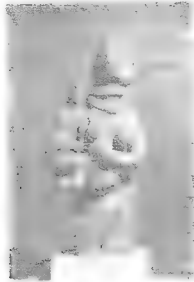
وما بين وأرثي الرجل وهاملي بركته، تلاشت أصوات العقلاء. فدارت معركة دامية، لم يفخسها إلا رجال الحكومة الأشداء. والقَتِيدُ مَنْ ضَرَبَ وَمَنْ ضُرِبَ إلى الأقسام والسجون، بتهمة تراوحت بين القتل وإحداث المعاصات، وبُكِّلَ بالباقيين بتهمة إخفاء الأسرار.

وبعد ساعات، طُوِّت أرض المعركة بالسيارات والرجال المدججين بالسلاح. عُزِلَت البئر عن القبر بسواتر عالية، وتغلقت معدات لم يرَها سوى المتعلمين منّا إلى ما وراء السواتر، تقطَّعَ صَعَتُ الصحراء بهديرها الرتيب. وجاء رجالُ الحكومة وذهبوا، وجاء غيرهم وذهبوا، إلى أن استقام بعد شهرين مبنىٌ عجيب فوق موقع البئر.

بينما سُمِّحَ لأحفاد الرجل بتحديد المقبرة. ولأن الحكومة قد صرفت لأجل ذلك بسفهاءً مذهشاً، فقد تألفت قبةُ المقام الذهبية وسط بحر الرمال، تعكس مدى تقدير رجالها لمنزلة صاحب البئر الرفيعة.

ولأن أهل حيناً يُمَنُّون التكرار، فقد أخذوا يجمعون مع كل حَوْلٍ إلى جوار المقام، يُشَدُّون الأتكار، ويُرْجَوْنَ الأحلام، ويُرْوَدُّون الذكريات بين عاشقي سيرة الرجل الذكية. لكن الأمر لم يعدم أن تدور تساؤلات مكتومة، وأخرى علنية، على السنة أهل الصي، مذكراً مصير الكنز المجهول.

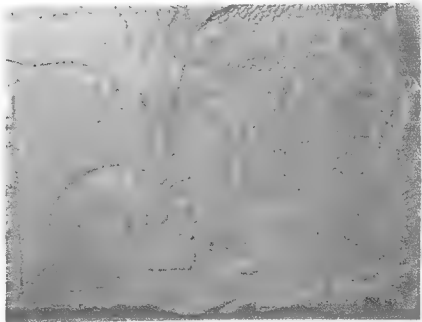
والحق أنه كلما أعيتني مشقة الحياة، وقلَّ حيلتي، توجهت لصخرة معزولة بجوف الصحراء، لأجدي محدناً، غائياً، في قبة المقام الجليل وهي تتوهج في بنفسج الفسق، لكنني شُفِّتُ - دون إرادة - بالبنى الجاثم عن قرب منه وسط الرمال، ويصدرُ عنه ضجيجٌ منتظم.

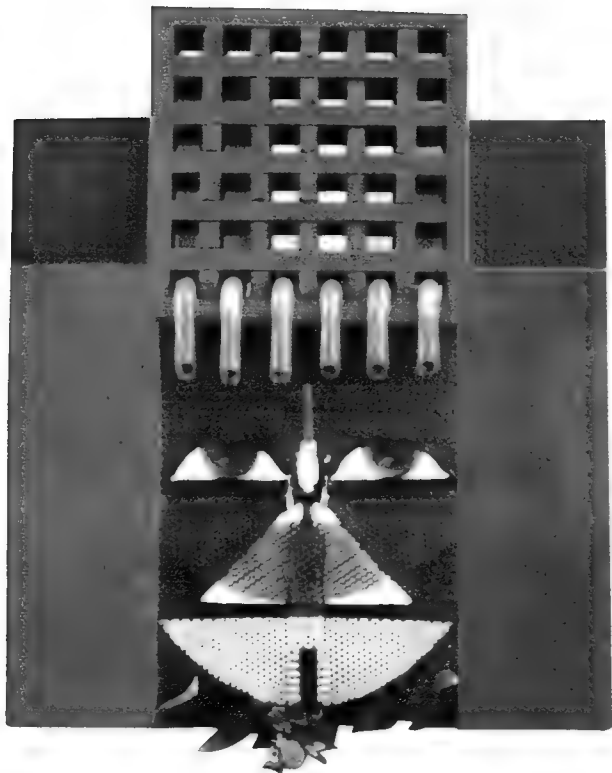


امومة مصرية

مشاعر الأمومة لم تتغير
على مدى الزمن في مصر..
منذ هذا العمل الذي أبدعه
الفنان المصري القديم للملكة
«نفرتيتي» وأبنتها الكبرى
الذي يرجع تاريخه إلى أكثر
من خمسة آلاف عام.

تقدم هذا العمل القديم
مع عملين آخرين من المدرسة
الحديثة.. وهكذا تتواصل
المشاعر السامية عبر الأيام.





احدى لوحات ثلاثية توشكى ١٩٩٧م
من إبداع الفنان أحمد نوار فى معرضه المقام حالياً بمجمع الفنون بالزمالك

المحامي



العددان الرابع والخامس • إبريل ومايو ١٩٩٧



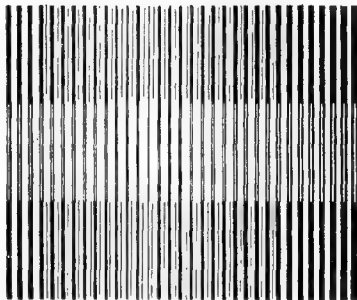
دمشق : سعد الله ونوس ينتصر في النهاية
القاهرة : محمود سعيد، شمس تولد من جديد
كان : تاج العيد الذهبي ليوسف شاهين
نيويورك : رحييل ألين جينسبرج

ترجمات جديدة لأهم قصائد الشاعر الأمريكي المتجرد

المجمع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان ●





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالاً - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد . البلاد الغربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٣٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الذين : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

المجلد

السنة الخامسة عشرة • إبريل-مايو ١٩٩٧م • العدد ١٤١٨

هذا العدد

بورتريهات الفلاف للفنان جميل شفيق

١٩	إدوار الفخراط	رمح مكسور
٤٥	فيوزي الأمير	لنتماء
٩١	سميرة رمضان	الفرز الأخير
١١١	رائدة خالاف	أرقص فيزداد جدوني

■ الفنية

		الفن التشكيلي
		طقوس الإشارات والتحولات ..
		مع ملزمة بالآلوان
٤٩	مستطفي الززال	مائة عام على ميلاد الفنان محمود سعيد
		مع ملزمة بالآلوان

■ المكتبة

١٣٧	منى أحمد أبو زيد	حقيقة إخوان الصفا
-----	------------------	-------------------

■ مقابلات

		أول مؤتمر فلسفي تعقده جامعة
١٤٢	محمد حسني أبو سعد	حارون

■ الإرسائل

١٤٨	أحمد مرسى	الوين جينسبرج «نيويورك»
		أسئلة الهوية والإرث العنصري
١٦١	صبري حافظ	«لندن»
		مدينة بالنسيه وتاريخها الاجتماعي
١٦٨	محمد فخرى الوصيل	«إبباتيا»
١٧٣		■ اصطفاء يدع

■ الافتتاحية

٤	أحمد عبد الباقى حجازي	أهواء لها تاريخ
٨	هناء عبد الستار	«الله ونوس مدع هويتنا المسرحية»

■ انطلاقات

		مهرجان كان والمصور .. أسرار
١٣	مصطفى نرويش	وأكاذيب
٣٧	ممراد وهبة	ابستولوجيا إسلامية وغربية
		شهادات فرنسية عن مصر في
٤٢	إيهاب الحسامي	أوائل القرن
		الحب في ما بعد الحداثة

٦٧	محمد الجندي	كاترين بانس ت:
٩٩	البراق عبد الهادي الرضا	أدب كراهية النساء
١٠٦	شاكر عبد الحميد	زينة الحياة
١٢٣	إلياس فتح الرحمن	جولي عبد الرحمن
١٣٢	الهمادي خليل	يوسف شاهين بين المحلية والعالمية

■ الشعر

٢٧	أحمد دهبور	مفردات المكان
٦١	عبد المنعم رمضان	التنظيف الإجباري لتقليداته
٩٥	محمد مصطفى بدوي	العودة للاسكندرية
١٢٢	نور الدين مسعود	رباعية

أسماء لها تاريخ

تحتفل إبداعه فى هذا العدد بأربعة أسماء كبرى. تشارك فى إحياء الذكرى المئوية الأولى لميلاد **محمود سعيد** مؤسس المدرسة المصرية الحديثة فى التصوير، وفى تشجيع الكاتب السوري **سعد الله ونوس** أحد أعمدة الواجهة فى المسرح العربى المعاصر، وفى تتويج **يوسف شاهين**، وهو أعظم السينمائيين العرب الأحياء خبرة، وأكثرهم حداثة، وأصدقهم بغاغا عن العقل والحرية. وأخيرا نودع الشاعر الأمريكى **النجم الدين جينسبيرج**، الذى رحل فى الشهر الماضى.

وانتم ستقرأون فى هذا العدد ماكتبه عن هؤلاء **الهادى خليل**، و**مصطفى درويش**، و**مصطفى الرزاق**، و**أحمد مرسى**، و**هنا عبد الفتاح**، وهم من كبار المختصين فى الشعر، والمسرح، والسينما، والتصوير. أما أنا فسوف أقدم هنا بعض الذكريات.

كنت فى التاسعة والعشرين من عمري حين تولى **محمود سعيد** سنة ١٩٦٤، ولهذا لم أعرفه شخصيا. وربما صادفته مرة أو مرات فى مناسبة من المناسبات التى حضرها بحكم مكانته فى الفن والمجتمع، وكان من حظى أن أشهد المناسبة دون أن أعترف على الحاضرين بأسمائهم، إذ يخليل إلى اليوم وأنا أطلع وجه **محمود سعيد** فى الصور التى صادفته من قبل.

غير أنى كنت أعرف اسم **محمود سعيد**، وكنت أتابع أعماله منذ أوائل الخمسينيات على الأقل، وفى تلك الوقت أخذت المجلات المصرية تنشر صورته، ولعل ذلك كان مرتبطا بمعرضه الشامل الذى أقيم فى سراى الجزيرة سنة ١٩٥١، وكنت لا أزال أتابع دراسى المتوسطة قريبا من مسقط رأسى، فلم يكن متاحا

لى أن اتابع الحركة الفنية الامن خلال الصحف والمجلات. وهكذا رأيت لأول مرة لوحته الفاتنة «المدينة»
التي قدر لها أن تصبح أشهر لوحاته.

كان المصورون الآخرون يبحثون عن موضوعات تذكر بالموضوعات التي يرسمها مشاهير الأوريين،
مشاهد الطبيعة والريف، ووجوه أبناء الطبقة الراقية. أما محمود سعيد فقد مزم على المدينة، المدينة
بالمعنى الذي كان مقصوداً من هذا التعبير في العصور الوسطى، وهو المركز أو القصبة، حيث تنهض
القمة والجامع، والأحياء التقليدية بمعارثها وحواربها وشوارعها، وألوانها وروائعها، ونماذجها البشرية
من الرجال والنساء، وحيواناتها الأليفة أيضاً من الكلاب والقطط والحمير.

ليست الأحياء الأوربية في القاهرة أو الإسكندرية هي التي رسمها محمود سعيد، بل الأحياء
المصرية: الأحياء البلدية بالذات التي لم تفرض عليه موضوعها فحسب، بل الهمت طرقه الخاصة في
الرسم والتلوين والتشكيل، وهذا هو الأهم فمحمود سعيد لم يؤسس المدرسة المصرية في التصوير
بموضوعاته، وإلا فالموضوعات - مثلاً مثل المعاني عند الجاحظ في كتابه «الحيوان» مطروحة في الطريق -
يستطيع أن يرسمها كل فنان، وإنما وصل محمود سعيد إلى ذلك الجوهر الذي نسميه الروح المصرية
بما اكتشف من أدوات وطوع لخياله من قواعد لم يستعملها كما استعملها هو فنان آخر!



في أواسط الستينيات تغير النظام الحاكم في سوريا فأبعد الزعماء المدنيين لحزب البعث عن السلطة،
التي استولى عليها الزعماء العسكريين، وهكذا فتح الباب لتخفيف حدة التوتر مع عبدالناصر والتمهيد
لمرحلة جديدة في العلاقات المصرية السورية، إن لم تؤد إلى استعادة الوحدة التي تخلى عنها الزعماء
المدنيون، فحسبها أن تساعد على تنسيق المواقف المصرية السورية إزاء الأطراف والقضايا العربية
والدولية.

ويبدو أن عبدالناصر كان راعياً أيضاً في ذلك، فقد سمح لوفد من الصحفيين والكتاب المصريين
بتلبية الدعوة التي وجهت إليهم من سوريا لزيارتها في مارس ١٩٦٦، وكنت عضواً في هذا الوفد. وخلال
هذه الزيارة التقيت لأول مرة يسعد الله ونوس.

كانت لي علاقات بالشعراء والكتاب والمفكرين السوريين من الأجيال التي ظهرت في الأربعينيات
والخمسنيات - من أمثال سليمان العيسى، ونزار قباني، وسامى الدروبي، وصديقي اسماعيل،
وجمال الآتاسي، وعلى الجندي وسوام، فقد أقمت في دمشق خلال سنوات الوحدة عدة أشهر
اشتغلت أثناءها بالكتابة لأحدى الصحف السورية. ويبدو أن هذه الإقامة، فضلاً عن قصائد، مدت
شهرتي إلى الجيل الجديد من الأدباء السوريين الذين ظهروا في الستينيات مثل معدوح عدوان، وعلى
كنعان، وحيدر حيدر، وهاني الراهب، وسعد الله ونوس، ومحمد عمران الذي لم ألقه في دمشق
خلال هذه الزيارة وإنما لقيته في طرطوس في زيارة تالية.

بعد هزيمة ١٩٦٧ تراجعت الممارسة في الإنتاج الثقافي، وسمح بشيء من النقد، وكان من نتيجة ذلك قيام «مسرح الشوك» الذي شاهدت عروضه الأولى في دمشق. وفي اعتقادي أن مسرح سعدالله ونوس، أقصد نسوحه بالطبع، هي شرة تأثره بالمسرح المصري أثناء دراسته في جامعة القاهرة في الستينيات الأولى من ناحية، وانفعاله بتجربة «مسرح الشوك» من ناحية أخرى.

سعدالله ونوس في المسرح هو شبيه أمل دنقل في الشعر. شعر أمل دنقل أيضا امتداد لشعر الخمسينيات والستينيات من ناحية، وانفعال مر بالهزيمة من ناحية أخرى. والغريب أن الشاعر المصري والمسرحي السوري ولدا معا في عام واحد هو عام ١٩٤١، وماتا بالسرطان بعد نضال عظيم استطاعا فيه أن يوقعا الهزيمة بالمرض سنوات بعد سنوات. وكانت نهايتهما معا في الربيع، في شهر مايو، أمل دنقل في مايو ١٩٨٣، وسعدالله ونوس في مايو ١٩٩٧ إنها نهاية صراعهما مع السرطان، فهي انتصارهما الأخير!

يوسف شاهين من الجيل الذي أنتمى إليه مثله مثل عمر الشريف، وصلاح جاهين، وصلاح عبدالصبور، وبهاء طاهر، ومحمد عفيفي مطر، ورجاء النقاش، وغالي شكرى.



وربما شغلنا موم مشتركة، في الحياة وفي الفن معا، ففيلم يوسف شاهين الذي كشف فيه عن مواهبه المتفجرة كممثل ومخرج - وأنا أعد يوسف شاهين ممثلا سينمائيا من طراز رفيع - كما كشف فيه عن قدراته الحرفية، وعن انتمائه للموجات السينمائية الجديدة في إيطاليا وفرنسا، هذا الفيلم «باب الحديد» ظهر سنة ١٩٥٨، وهي السنة التي دفعت فيها مجموعتي الأولى «مدينة بلا قلب» للصدور. والفيلم يقدم عالما شبيها بما قدمته في قصائدي الأولى. عالم المدينة، بالآلات، وشمسها، وغبارها، ووحشيتها، وغرائزها المكبوتة، ومتعتها المشتراة. وهو يصوغ رؤيته للمدينة بلغة سينمائية جديدة، لغة تعتمد على الصورة لا الكلام. لقطات مركزة صريحة بعيدة عن الاستطراد والزخرفة السطحية، من كاميرا ذكية تلعب الدور الذي تلعبه عين المشاهد، فهي ترى وتفكر، وتتحرك بايقاع يتفق مع إيقاع المشاهد في انفعاله وردود فعله. وقناوى العاجز المعقد جنسيا بطل الفيلم هو ذاته الصبي الذي سحقه الترام في إحدى قصائد مجموعتي الأولى.

وأنا أجد أيضا علاقة وثيقة تربط بين شعري وبين سينما يوسف شاهين، أفلامه «الأرض» و«الناصر صلاح الدين»، وأفلامه الاسكندرانية .



عندما حصلت على جائزة الشعر الإفريقي بالضيف الماضي تلقيت من يوسف شاهين برقية يقول فيها «فورك بالجائزة فوز حقيقي لنا ولكل القيم السامية التي دافعت عنها».

ولست أنا وحدي الذي يرد له هذه التحية بالمثل، بل الملايين ممن أسعدهم فنه وأعزهم تاجه.

جائزة مهرجان «كان» ليويسف شاهين، بعد جائزة «نول» لنجيب محفوظ، والأسد الذهبي،
للجناح المصري في بينالي فينيسيا للفنون التشكيلية شهادات على حاضره ونجازات بمستقبل.

وما نحن في النهاية نودع الين جينسبرج، وهو متمرد من أشهر متمردي هذا العصر، أو بحسب
التعبير المصري صطوك من أنبغ صغاليكه، وهو الوحيد بين مشاهير جيله الذي راعى عن الشعر فكسب
الرهان.



كانت نهاية الحرب الثانية إذنا بانتهاء عصر الشعر، فقد انتهت الأحلام ولم يعد ثمة غناء، بل لم تبق
بعد لغة، صارت اللغة ترقا، أو أصبحت واحدة من الحرف اليدوية التي تراجعت أمام الانتاج الآلي الضخم
السريع.

كل زملائه ذهبوا إلى الرواية، أو المسرح، أو السينما، وأكثرهم ذهب إلى المال، أما هو فقد ذهب إلى
الشعر والغريب أنه نجح.

أعاد الشعر إلى التمسك، وربط بين القصيدة والموقف، وبهذا أعاد الضمير الأخلاقي إلى الثقافة
الأمريكية التي لوشتها الحرب الباردة بأساليبها المنحطة ومآثراتها الفسيحة.

وكانت الحرب الفيتنامية بأهوالها هي ميدانه الذي استمد فيه للشعر جماهير الشباب الذين أصبحوا
يريدون اسمه ويهتفون له، كما كان أجدادهم يفعل مع والت وبيتمان.

ولقد قدر لي أن ألقى أشعاري إلى جانب الين جينسبرج وسواه من كبار شعراء العالم مثل الروسي
أندريه فونزيسيسكي، والبرازيلي تياجو دوميللو، والكندية ميشيل لالوند، ونك حين دعنا منظمة
البرنسكو لترفع نحن شعراء العالم أصواتنا ضد الحرب، ولهذا أطلقت على تلك الأمسية الشعرية الدواية
«حرب على الحرب».

ولقد قدمت في تلك الأمسية قصيدتي «تروبادور» وهي قصيدة أتمرد فيها على الواقع وأمسج فيها
التحول والمبرور، أما الين جينسبرج فقد قدم قصيدة عنوانها «نشيد إشعاعي» مزج فيها مزجا بديعا
بين لغة الأسطورة ولغة العلم.



بقي أن أعتذر لكم عن تأخر هذا العدد التي حالت أسباب متعددة دون أن يصدر في موعده. وأنا إذ
أعذركم بالأنا يتكرر هذا التأخير، أعذركم أيضا بتقديم المحور الذي كنا نطمح في أن يكون بين أيديكم الآن،
وهو المحور الذي يدور حول «تجليات الجسد» في الأدب والفن، وقد أجلناه إلى سبتمبر القادم حتى يتاح
الوقت الكافي لإعداده واستكمال.



هنا، عبد الفتاح



فجأة.. رجل عنا فى فجر أحد أيام مايو الماضى،
سعد الله ونوس. بعد صراع مع المرض أوقفه فى
شراكة منذ خمس سنوات.. ولم يستسلم له، بل كان
يُسيطر لنا بقلمه أهم إبداعاته المسرحية الأخيرة: «طقوس
الإشارات والتحويلات» وه الأيام المضمرة.

وفى الزمن الذى يفارقنا فيه ونوس، تحيا أعماله
زمننا لايموت. ولعل أصدق شاهد على مانقول هو أن
القاهرة تستضيفه، فيقدم له مسرحنا القومى عرضه
المسرحى البديع «طقوس» الإشارات» من تأويل فرقة
«مسرح المدينة ببيروت، وتفسير المخرجة الفنانة فضال
الاشقر.

فيكون اللقاء العربى سوريا (ونوس) ولبنان (مسرح
بيروت) والقاهرة (المسرح القومى).. هذا اللقاء يخطط له
ويتم - بالمصادفة - وبشكل تلقائى - وكاننا نحتفى بعرس
ونوس، الذى خيم عليه الحزن الدفين بجناحيه، لكن
كلماته تحيا، وتظل روحه هائمة تقود عرضه المسرحى
فوق الخشبة ومن بين كواليسها، ساعية، وباعثة،
ومتسائلة عن كينونتنا وهويتنا حاملة الرعى بدعاوى
التقدم والتثوير، مبشرة وهرصة بمستقبل لابد أن يأتى
فيدمر حاضرا عربياً قد تَقَنَع واعتراا..

ولد ونوس فى «حصين البحر» بطرطوس بسوريا
عام ١٩٤١. وتخرج فى كلية الآداب بعد حصوله على
ليسانس الصحافة. ورغم كتاباته الصحفية إلا أنه تفرغ
لإبداع حياته: المسرح، وفيه كان يقف موقفاً أيديولوجياً
حازماً وواضحاً من أزمة المسرح العربى باعتبارها جزءاً
لايتجزأ من أزمة الثقافة العربية التسممة بالتهميش
وفقدان المنهج. وفيه كذلك ينظر إلى قضايا جوهريّة تمت

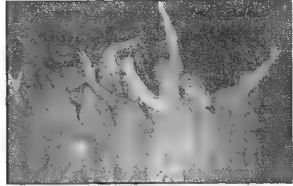
سعد الله ونوس
مبدع هويتنا المسرحية



- «الفيل يملك الزمان»

تأليف سعد الله ونوس - إخراج هناء عبدالفتاح سبتمبر ١٩٨٦
فرقة منف المسرحية

العربي وتحتمل التجربة ثلج التجربة، والإبداع وراء الإبداع. يقدم له المخرجون المصريون بعض أعماله المسرحية الهامة. يخرج له صاحب هذه السطور «الفيل يملك الزمان»، فيعرض هذا العمل الرائع فوق خشبة للسرحد المصري للمرة الأولى بمحافظة الشرقية عام ١٩٧١ أي منذ أكثر من ربع قرن من الزمان، فتتقدم فرقة الشرقية المسرحية، وبذلك يدخل ونوس مصر، ويتعرف عليه جمهورنا لأول مرة، ثم تفتتح بالعمل ذاته «فرقة منف المسرحية» بأكثر تجاربها المسرحية عام ١٩٨٧ «والملك هو الملك» التي قدمها «مصرح السلام» من إخراج مراد منير في الثمانينيات. ودرلة حفلة التي قدمها مسرح الطبيعة في التسعينيات.



البديعين المسرحيين على التأمل والتفكير في مستوى المضمون الفكري والسياسي غير المنفصل عن الشكل من قبيل الفرقة المسرحية والاحتفالية والفن الخالص.

من هنا تمثل إبداعات سعد الله ونوس المسرحية - في ظني - إلياذة العرب وأوديسيتهم، بداية من «حكاي جوقه التماثيل» ١٩٦٥، وحفلة سمر من أجل «حزيران» ١٩٦٨، و«الفيل يملك الزمان» ١٩٦٩، مروراً بمغامرة «رأس الملوك جاير» ١٩٦٩، و«سهره مع أبي خليل القباني» ١٩٧٣، و«الملك هو الملك» ١٩٧٧، و«مناسبات بائع الدبس الفقير» و«فحص الدم» ١٩٧٨، وصولاً إلى «منمنمات تاريخية» و«رحلة حفلة من» «الغفلة إلى اليقظة» ١٩٧٨.

«وطوقوس الإشارات والتحولات» ١٩٩٤، و«يوم من زماننا» - وإحلام شقية، و«ملحمة السراب» ١٩٩٦، وأخيراً «الأيام المخمورة» ١٩٩٧. فضلاً عن كتاباته في النقد ونظرية المسرح «بيانات لسرح عربي جديد» ١٩٨٨.

وسرعان ماينت مصرحه في أرض المسرح المصري ورسخت جذوره، فالقاهرة دوما تسعى وتلتقي مع الفكر

لقائى مع ونوس

«الفيل يملك الزمان» كان اللقاء الحميمى الأول الذى جمع بينى وبين ونوس. لقد استغرقتى فيل ونوس النزق، حيث كان يمحيط فسادا فى الأرض، ولم يكن بمقدور سكان إحدى قرى للملكة كبح جماحه. وربما كان منشأ هذا، أن الفيل استمد قواه الغاشمة من «غشمه» السلطة، وجبروتها، فكان يضرب بقدميه الفليطتين، الحياة والبراة، وكل مايلقاه ومن يقابله فى طريقه: الأطفال والبيوت والأسوار والثائرين، والمظلومين. لم أقف وأنا واحد من رعايا ونوس - موقف المشدوه أمام المعالجة الدرامية للحكاية التى تناولها المؤلف العربى فى مسرحيته ذات المشاهد المتتالية فحسب، بل أنهلنى - كمنخرج - تسلسل درامية لحظات المسرحية المشحونة بالفعل والحياة المتطورة فى إيقاع مسرحى نادر الوجود داخل بناء مسرحى قصير الزمن، عظيم الدلالة. فالحدث - فى حقيقة الأمر - غير متواجد بالفعل الظاهرى بقدر ما هو حى بتواجده الباطنى، محركا للاحداث المسرحية ودافعا لها. فالفيل لايتواجد أمام أعيننا فوق خشبة بهيئته المنيكية وضماطة الوحشية، بل إننا نسمع عنه - كجمهور - عبر حوارات أهل القرية المهاجمة من قبله، بذلك يترك لنا الكاتب مساحة للتأمل والتشكيل والتأويل؛ كى يصوغ كل منا فيه الوحشى النزق المندب والمغذب، تلك القابح المستتر داخلنا، كما فراه النفس، وتلحجه الذات، وتراه عين الروح.

لذلك تتباين الأفئال وتختلف أحجامها، ولحقاً لتصورات كل متفرج على حدة. ولذلك أيضا عندما يتجه زكريا - وهو واحد من الرعية ويظهر الحُرص - إلى

الملك، حيث يقدمه للقائه وشكاية فيله، ومطالبته بإيقاف بطشه، فيقبلون أمام الملك فى الإعلان عن شكواهم رغم التدريب والتنظيم والإعداد الذى تم قبل اللقاء، فالأفئال داخلهم متنافرة، مشتمة، متفرقة، لا تجتمع، ولا تتوحد فتصمت الشكوى عند أقدام الملك، ويسنون هدف إتيانهم إليه، ومما يزيد الأمر صموية أن طريق الوصول إلى عرش الملك كان طويلاً، شائكاً، متخماً بالمفريات حيث الكنوز البراقة، والأعمدة المرمرية الهائلة، حيث جنة الله الموعودة، والفردوس المفقود المحروم منه شعب حيث يستمتع به ملك بمفرده. تمتص المسيرة الطويلة داخل ردهات القصر وجناته - تمتص البقية الباقية من المقاومة الشعبية، فلا يبقى داخلهم شئ، يقارون به الظلم والاستبداد فيستسلمون وبدلاً من الشكاية، يقول زكريا - البطل الحُرص - بتون جروتسكى ساخر - إنهم قد جاؤا خصيصاً وأقفين بين يذى الملك وتحت أقدامه من أجل مطالبته بتزويج الفيل «كى ينجب لنا عشرات الأفئال.. مئات الأفئال - حتى تمتلئ بهم المدينة كلها».

يستحيل العرض المسرحى هنا واقعا منعكسا لذواتنا، ضرباً من الخبل المسوس والجنون الذاتى، ورحلة العذاب اليومى، ضميراً معذياً كاشفاً، لذلك كله وضعت هذه المسرحية قواعد وأسساً للفن العربى جديدة ومبهرة.

الملك هو الملك

استفاد سعد الله ونوس من الشكل الفنى لآل ليلة وألية واستمد الشكل الفنى لمسرحيته «الملك هو الملك» التى قسّمها مسرح السلام - كما ذكرت آنفاً - فى الثمانينيات من إخراج مراد مغير. لقد أسس ونوس

من خلال تسيجها المتسريل برواء الحزن والتهر صيرة
لعصرنا العربي الحديث بالذات.

يقول ونوس عن مسرحيته:

«في زمن التراجعات والكوارث في العالم
الإسلامي، وعلى أبواب دمشق تقدم تيمور لك
لاقتحام المدينة. وجاءت الهزيمة المكتمة عبر
تفاصيل عديدة داخل نسيج علاقات المدينة،
وصفقة الوطن، ومصالح التجار، ومحنة العلماء
والمؤرخين ورجال الدين، وبعث الخلاص الفردي،

لذلك كله تصبح «منمنمات تاريخية» لـونوس
بموضوعها التاريخي أكثر عصرية من أي موضوع
عصري آخر، ففيها ينظر ونوس بعين إلى الماضي،
وبالآخرى إلى الحاضر، لكنه يضع الوطن العربي كله في
قلبه، ولأنفسه جغرافية المكان باعتبارها مهدا للأوطان
والدول، بل «للوطن العربي الواحد».

طقوس الإشارات والتحويلات

تبدأ أحداث المسرحية حين يباغت الأغا قائد الدرك
«عزت بك» نقيب الأشراف «عبد الله» في مجلس انس
مع الغانية «ورد» ليجعله فرجة الأهالي فيسوقهما
عربانين في طرقات المدينة وساحاتها ويزجهما في
السجن. فيتوالى منافسه وغريمه «قاسم المفتي» (قاضي
القضاة) إنقاذه من الورطة باستبدال الغانية «ورد» في
السجن بزوجه «مؤمنة». أما بالنسبة لمؤمنة وهي
زوجة لنقيب أشراف المدينة وابنة لأحد أعيانها المهابين.
فإن استبدالها بالغانية يعني انجذابا لهاوية تراودها.
وانقلابا ليس فقط في وضعها كزوجة وإنما كامرأة.

مسرحيته على شكل الحكاية الشعبية وبضمن موضوعها
بعضاً من حكايات ألف ليلة وليلة، لكنه زودها بمضامين
عصرية ورؤية سياسية تقدمية. يصف الدكتور عيسى
الراعي مسرحية «الملك هو الملك» (بأنها أعذب ارتشافة
ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرد ألف ليلة وليلة،
وانتشالة من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر). لقد
جدد ونوس من تراث الماضي العربي وشحنه بروح
العصر وقضاياه وهموم الناس البسطاء. ومن الجسور
بين الماضي الحري «عاشرة» وقدم نمونجا جديدا
لامتزاج الأصالة والمعاصرة، وتفاصيل المسرح العربي.

فمن حكايات ألف ليلة وليلة خروج هارون الرشيد مع
وزيره في ليله ضجرة يوسع بين الناس، فإذا به يستمع
إلى رجل يمتن أن يصبح خليفة ليوم واحد، فيصحبه
الخليفة إلى قصره ليمارس هذه التجربة الفريدة، ومن
الحكايات الأخرى عن رؤية هارون الرشيد خلال جولاته
لرجل يتقمص شخصية الخليفة، ويلبس لباسه، ويحيط
نفسه بمظاهر الخلافة والملك، من وزير وسياف، ويجيد
التفكر والتثليل معاً.

من هذه الحكايات الشعبية لآل ألف ليلة وليلة يستمد
سعيد الله ونوس مادة مسرحيته «الملك هو الملك»
ويطورها تطويراً عصرياً خلاقاً ويضعها مضامين
سياسية تقدمية

منمنمات تاريخية:

ليست هذه المسرحية شاهد عيان على ماضينا، ولا
هي بمرآة لسقطاتنا العربية، أو حتى مجرد تفسير
عصري لتاريخ زاهر بالرموز نحسب، بل نحن نشاهد

يرمته مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بجسد حيٍّ من التماثلات والأحزان والانتهاكات.

فالعرض المسرحي هو مزيج من شخصيات معقدة تكشف عن الألمة الوجودية والنبيلة شخوص تذكرنا في أداء ممثليها اللبانيين بأساليب أداء تقني معتمد على مدرستى الأداء التمثيلي لستانيسلافسكى وجروتوفسكى، ومحاولة انتهاك الجسد والتخلص من قيوده وقوابله، للخروج نحو نور المعرفة والحرية.

توقفت كلمات سعد الله ونوس، ولم تتحولت تحولاته، وتجلياته التي لم ولن تفارقنا. فهو ملتصق بنا التصاق المراهب بالنفس البشرية، لم تتسرب كلماته عبر الأثير، فتتحول إلى ذرات من رجع الصدى، بل أن كلماته لا تفارقنا كظلال، تعدو ورائنا، تلهبنا بسياسات عذابات المعرفة، ودروب الحرية الكاشفة، تغمرنا في بصور التساؤلات المصيرية، تنفذنا من ضياعات الهموم الذاتية، ترعبنا لأنها تمسك بأعناقنا، فتتلّ على واقعنا العربي المفزع.. فنفتق ونهتدى أو فلنمت نحن.. أما هو فلا يزال باقيا حيا

وتوافق على لعبة الاستبدالات والتحولات مقابل فض العلاقة الزوجية.

الحكاية التي بدأت كلعبة داخل صراعات السلطة وبساتينها، تنقلب رأساً على عقب «مؤمنة» تتحول إلى «الماسة» وقاسم الفتى، يكشف روحه التي غيبتها لعبة السلطان، فيذهب إلى الحب. طالباً مصالحة متأخرة ومستحيلة مع جسده وروحه.

العرض المسرحي

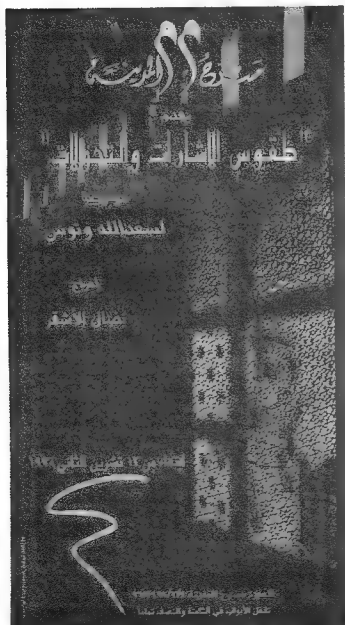
تحتم الفنانة نضال الأشقر اللبنانية هذا العرض المسرحي ببيروت لفرقة مسرح المدينة، ثم استضاف العرض المسرحي القومي المصري. واستطاع فريق العمل أن يحيلوا كلمات ونوس إلى معزوفة درامية مسرحية من الأداء التمثيلي النابض المعتمد على تحولات الجسد وتغيرات التعبير، مع تغير الأبعاد النفسية للشخوص المسرحية من حال إلى حال ويدخل العمل المسرحي



في عدد سبتمبر القادم من إبداع

تحليلات الجسد

**ملف شامل يتناول فكرة الجسد وتجلياتها
في الفلسفة والإجتماع والأدب والفن**



مسرحية

طقوس

الإثباتات

والتحويلات

لسعد الله ونوس

الملصق الخاص بالمسرحية



سعد الله ونوس



فريق العرض بكل اعضائه



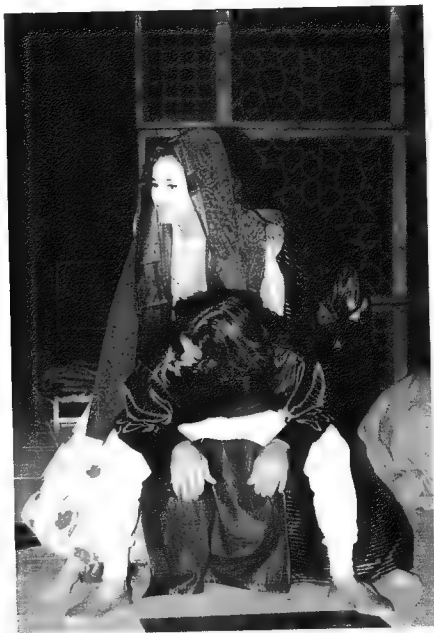
الفنانة نضال الأشقر مخرجة العرض



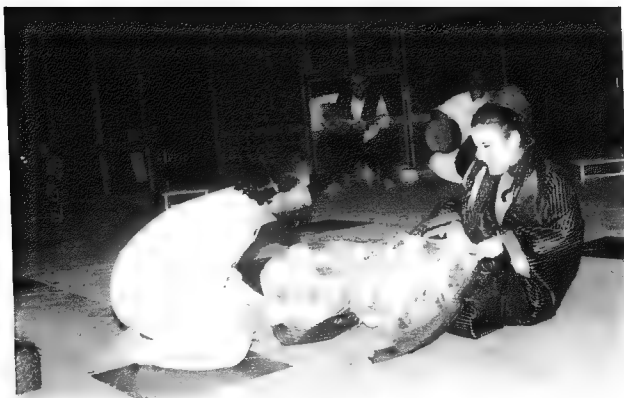
مشهد للنقيب مع الغانية «وردة»



من رجال المفتي



عزت بك نجيب الأشراف مع عشيقته «وردة»



مشهد آخر للنقيب مع عشيقته



الأخا والمفتي



الغانية وربة يزج بها في السجن



الغانية «وردة» تقود زوجة النقيب إلى عالم الخوايا



«مؤمنة»، زوجة نقيب الأشراف التي تحولت إلى «المنسأة الغانية».



مشهد من مسرحية طغرى الإشارات والتحويلات

مصطفى درويش

من أكثر المواقف إجحافاً، أن يجد المرء نفسه محاصراً بضجة كبرى، تمنعته أن يمسك بالقلم، ليكتب عن سيرك لا صلة له به من قريب أو بعيد.

واقصد بالسيرك ذلك المهرجان الذي يقام للسينما في الربيع من كل عام، في مدينة صغيرة على ساحل الريفيرا الفرنسية، اسمها كان.

فمنذ عشرين عاماً بالتمام، لم تطأ قدمي أرض تلك المدينة التي جاعتها الشهرة، بفضل الفن السابع، مؤثراً مشاهدة ما يتيسر لي من أفلام في دور العرض هنا في القاهرة، أو هناك في بعض مدن أوروبا، لاسيما باريس، عاصمة السينما، بلا جدال.

ونلك الإتيار يعود إلى ثلاثة أسباب أولها أن مهرجان كان بدأ كظاهرة فنية، ليس لها من هدف سوى النهوض بالسينما، بوصفها فناً جمالياً، له تأثير كبير.

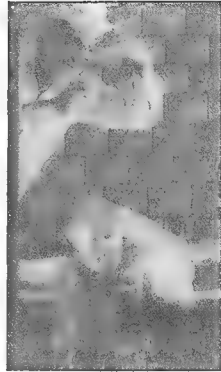
غير أنه سرعان ما تحول إلى سوق عالمية ضخمة أو سوبر ماركت بلغة العصر، لبيع وشراء الأفلام، والثاني أن معايير اختيار أعضاء لجنة تحكيم المهرجان شابتها، تحت تأثير هذا التحول، عيوب، اختلت مع استحالتها الموازين.

ولعل خير دليل على ذلك، جنوح المشرفين على أمور المهرجان إلى اختيار مشاهير النجوم لرئاسة اللجان، بدلاً من كبار الأدباء والفكرين.

ويكفي في هذا الخصوص أن نذكر على سبيل المثال عدداً من رؤساء لجنة التحكيم في البدايات، وعدداً آخر منهم في النهايات.

ففي سنوات المهرجان الأولى كان الرؤساء من تلك الفئة الشائرة من الشعراء والروائيين، التي يدخل في عدادها، ولانك، أمثال «جان كوكتو»، «أنفريه موروا»، «جول رومان».

أما الآن فالرئاسة يتبادلها عدد من نجوم السينما الفرنسية أو غيرها من بين «جان مورو» التي ترواست للجنة مرتين (١٩٧٥ - ١٩٨٥)، وجيراردي باربيو (١٩٩٢) وإيزابيل انجاني (١٩٩٧).



مهرجان كان والصير أسرار وأكاديب



نور الشريف ابن رشد

«كاترين دي نيف»، التي كانت عضواً في لجنة التحكيم، ونايبة رئيسها «كلينت إيستوود» النجم الأمريكي الشهير.

أما السبب الثالث الذي حط من قدر المهرجان في نظري، فينحصر في أن قرارات لجنة التحكيم أخذت تميل مع الهوى، متأثرة في ذلك بالاتفاقات والتحالفات والجبهات والتوازنات.

فمثلاً إذا جنحت السياسة الفرنسية إلى كسب ود الجزائر بعد استقلالها، حق الفوز بالسعفة الذهبية لفيلم «وقائع سنوات الجمر» لصاحبه المخرج الجزائري «محمد الأخضر حامي» (١٩٧٥).

وإذا غضبت هوليوود، وأرادوا إرضاءها، كانت السعفة الذهبية من حظ السينما الأمريكية لعامين متعاقبين، يفوز بها أولاً «القلب اللوحش» لصاحبه «دافيد لينش» (١٩٩١). ثم يفوز بها في العام التالي «بارتون فينك» للاخوين «جويل وإيتان كوين».

وإذا مارست شركات الإنتاج والتوزيع الفرنسية ضغوطها، فاز «أمير كريستورا» مرة أخرى بالسعفة الذهبية



إيزابيل إنجاني رئيسة لجنة التحكيم

ويقال من بين ما يقال عن اختيار «إنجاني» ورئيسة للجنة، إنه إنما قصد به رد الاعتبار لها عما حدث في المهرجان قبل ثلاثة أعوام، لفيلمها «الملكة مارجو» لصاحبه المخرج «بافريس شيركو» الذي تقمص شخصية نابليون الأول في موداما بوناپارت، فيلم يوسف شاهين.

فكما يعرف عن «الملكة مارجو»، وهو من أكثر الأفلام تكلفة في تاريخ السينما الفرنسية، إنه خرج من مفسمار المنافسة على جوائز المهرجان (١٩٩٤)، متوجاً بجائزة بقيمة لم تقلز بها «إنجاني»، كما كان متوقفاً، مكافأة لها عن أدائها لدور تلك الملكة، وإنما فازت بها ممثلة في خريف العمر «فيرنالييز»، عن أدائها لدور الملكة الأم، وهو دور جد قصير.

وكان حرمانها من الجائزة على هذا الوجه، لطمة لكرامتها، أرجعت تدبيرها إلى كيد النجمة المنافسة لها



اين رشد وعائلته على مائدة الطعام

ووجهزنى هنا فيلم «يوسف شاهين» الأخير «المصير»
فقبل حوالي أسبوعين من بدء المهرجان، أعلن عن اختيار
«المصير» ضمن أفلام العرض الرسمية، غير للمشاركة في
المنافسة على الجوائز.

وقيل في تبرير ذلك، إنه ومخرجي خمسة أفلام أخرى،
فروق المشترك، لأنهم بحكم ماضيهم العظيم في صناعة
الأطيار، أرفع من أن تقحم أسماؤهم في منافسات مع أفلام
مخرجين ناشئين.

وما هي إلا أيام، بعد هذا الإعلان حتى كان الفيلم
الصيني «احتفظ ببروك» لصاحبه «زانج يرمو» مستبعداً من
المنافسة، وحتى كان «مصير» شاهين بدلاً منه، متنافساً به
مع صفار المخرجين!!

عن فيلمه «تحت الأرض» (١٩٩٥)، وذلك على حساب «نظرة
أوليس» رائعة المخرج اليوناني «زيو أنجيلو بولوس».

ومع بلوغ المهرجان الخمسين، واقترب يوم الاحتفال
ببوبيله الذهبى، تجلت تلك الميوب جهاراً، نهاراً، في اختيار
«اندجاني» رئيسة اللجنة التحكيم، وفي دعوة ممثلين ليس لهم
ماضى يمتد به في عالم الأطيار مثل «ياميلا أندرسون» و
«فيفى عبده»، ودعوتهم للمشاركة في الاحتفال.

وفي إغفال دعوة ممثلين لهم شأن كبير في تاريخ السينما
الفرنسية، والعالمية مثل «جان بول بلموندو» و «الآن
نيلسون» والأهم في التردد، حتى قبل ليلة الافتتاح بإيام، في
الإعلان عن أسماء الأفلام المرشحة للمشاركة في مسابقة
المهرجان.

وتستمر المظاهرات إلى ما قبل بدء أيام المهرجان بساعات. حين يظن على الملأ أن الفيلم الإيراني «طعم الكرز» لصاحبه المخرج عباس كيارو ستامبي قد وصل كأن بسلام، بعد أن بُرِّئت ساحتَه من تهمة الدعوة إلى الانتحار، الموجهة إليه من قبل الدوائر الحاكمة في إيران، وهي دوائر شديدة البأس، تقف بالمرصاد لحرية التعبير.

وأعود إلى «مصور» شاهين، لأقول: إنه ليس أول فيلم يشارك به في المنافسة على السعفة الذهبية. فلقد سبق له أن شارك فيها بفيلمين «الأرض» (١٩٦٩) و «وداعاً يونابارت» (١٩٨٥) وفي كلتا المراتين، لم يفز فيلمه بالسعفة، ولا بأية جائزة أخرى.

وقيل في تبرير ذلك أن السلطات الصينية منعت في آخر لحظة الفيلم وصاحبه من مغادرة الصين الشعبية، احتجاجاً على إصرار المهرجان على عرض «القصر الشرقي، للقصر الغربي»، ضمن أفلام «نظرة ما».

وتهمة هذا الفيلم أنه يمرض يتعاطف لحنة الفساذ غير المتلائمين مع النظام للفروض على شعب الصين.

وسداً للفراغ التاجم عن غياب الفيلم للصيني، اختير «مصور» شاهين.

يوسف شاهين على شاطئ لاريغيرا



كبيرة لشاهين جالسا على شاطئ الريفييرا، يكاد يظهر من السعادة بالتكريم، تنشر خطأ أن الجائزة للمصير مع مجموع أعماله، ولا تنشر تصحيحا لهذا الخطأ حتى الآن.

وعلى كل، فعلى امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، أخرج شاهين ثلاثين فيلما، اشتهر من بينها «باب الحديد» (١٩٥٨)، «صلاح الدين» (١٩٦٣) و«الأرض» (١٩٦٩).

والأكيد أنه الوحيد بين جميع المخرجين المصريين الذي تناول سيرته الذاتية سينمائيا في ثلاثة أفلام هي: «إسكندرية ليه» (١٩٧٨)، «حديقة مصرية» (١٩٨٢) و«إسكندرية كمان وكمان» (١٩٨٩).

المخرج السوري محمد ملص يشارك في المصير

إلا أنه في المرة الثالثة، القترب بفيلمه «المصير» من السعفة المشتهة، بحيث أصبح بينه وبينها بضع خطوات.

ومع ذلك، أفلتت منه، لتكون من نصيب الفيلم الإيراني المخرج عنه منافسة مع فيلم «ثيمان الماء» لصاحبه المخرج الياباني «شيوشي إيمامورا» السابق له الفوز بها، بمفرده، قبل أربعة عشر عاما، عن فيلمه «أنشودة ناراباما».

وتعريضا لشاهين عن خروج فيلمه من الضمار بلا أية جائزة، ابتكرت له لجنة التحكيم من عندياتها جائزة أطلقت عليها جائزة مهرجان «كان» الخمسيني لمجموع أعمال يوسف شاهين، دون أن يرد في النص أي ذكر للمصير.

ومن عجب أن تنشر جريدة الموند، وهي من هي في عالم الصحافة الجادة، في صفحتها المكرسة للثقافة، تحت صورة





سيفي عبده في كان مدعوة من المهرجان

والى اعتقادي أنه لو كان قد جعل مطعمه الوحيد هو الإبداع، ثم ترك العمل، هو وقيمته لأملته موهبته للفوز بالسفحة الذهبية، منذ زمن بعيد، ولأثاحت أفلامه للرأى العام أنه يميز الطيب من الخبيث!!

والوحيد بينهم الذي انفراد بالفوز بجائزة التحكيم الخاصة لأحسن فيلم «إسكتورية ليه» في مهرجان برلين (١٩٧٩).

وهو في فيلمه الأخير «المصير» يتخذ من اضطهاد الفيلسوف «أين رشت» بحرق مؤلفاته، ذريعة لشجب التعصب والطفيان الذي يتوغل بالدين.

والإنسقاط في فيلمه على عصرنا واضح، في غير حاجة لمزيد من الشرح والبيان.

ولقد شبه شاهين في حديث له حرق كتب أين رشت بمحاولات منع عرض فيلمه «المهاجر» (١٩٩٤) بمقولة أنه ضد الإسلام.

وختاماً، يظل لى أن أقول: أن مطمح شاهين حسيماً يبين من سيرته في «حدوة مصرية» كان الحصول على جوائز في المهرجانات.

وجاءت كلمته التي القاهها في حفل ختام المهرجان مؤيدة لذلك، حيث قال: إنه كان ينتظر لحظة الحصول على الجائزة التي منحتها له لجنة التحكيم، منذ سبعة وأربعين عاماً، أي منذ بدأ مشواره مع السينما.

والظاهر أن هذا المطمح قد تسلط على ذهنه، وهو يصنع أفلامه، فجعله على المبالغة في الخلق والتجديد.

ولماته أن الخطر على الفنان كل الخطر أن يعمل للسمعة، وللعلانية، كما قال بحق أدبينا الكبير «يحيى حقي» فسى نصيحة يحد بها إلى أحد المخرجين.



هذه المقالة تصدر عن وجهة نظر الناقد مصطفى درويش؛ انشراً وجهة نظر أخرى صفيحة (١٢٢) من هذا العدد

رمح مكسور *



قالت له، من غير مناسبة، في إحدى حكاياتها إنها عندما كانت صبية في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة يمكن، وكان صدرها قد نبت واستدار وخرطه خراط البنات، ذهبت مع أمها - وكانت عندئذ زوجة محافظ القاهرة في زيارة لـهولاء العوامدى، قالت إن هولاء كانت ترسم عينيها، الواسعتين جداً، بخطين ثقيلين عريضين، مثل رسوم المصريين القدامى، رغم أصلها التركي، وكانت لها نظرة نافذة كهد سلاح مشهر دائماً، وعميقة جداً. كان وجهها تكسوه طبقة خفيفة - وواضحة - من البودرة تعطي محياها الجميل إيماً كأنها مومياء حية وسحرية لا تقاوم. وقالت إن شفقتها كانتا مخضبتيين بما يلوح أنه دم قان طازج. وقالت: ربما لهذا السبب أكره أن أضع الـروج على شفتي حتى الآن. قال: وربما لأسباب أخرى. فنظرت إليه بسرعة وتجاوزت، وقالت إنها كانت تحكى لهما عن جدّها الشاعر الشهير، أمير الشعر، الذى كان يفرق نفسه بماء الكولونيا الفرنسية Bien-être وخاصة في البانيو الرخامى الضخم الذى كان يملأ غرفة حمامه، وإنه كان أحياناً - وهى جالسة على حجره، صغيرة بعد - يسرح وينسى أنها معه، وتسمعه يهمهم بكلام له موسيقى منتظمة عرفت فيما بعد أنه شعره بارع الصوغ الذى طبقت الأفاق شهرته، قال إنه زار هذا البيت بعد ما أصبح متحفاً، ورأى فى حجرة نومه، جنب السرير النحاسى الذى يملأ الغرفة، كتباً قديمة مجلدة للشعراء القدامى، كان يملأ هوامشها بخطه البقيق شعراً يحاذيهم فيه - ويؤلفهم صنعة أحياناً. قال: كلنا كان الشاعر يخشى الفراغ فى كل شئ، غرفة حمامه مملوطة بالبانيو الضخم، وغرفة نومه مملوطة بالسرير الكبير، وهوامش الكتب القديمة مملوطة بشعره الجديد، حتى وقته المزجى ملاء بأغنيات عبد الوهاب وهب عبد الوهاب.

* نص من رواية "يقين العطش" التى تصدر قريباً.

قالت إن پولاً دخلت غرفة الاستقبال فرنسية الأثاث - لوى كانز - وهي مرتدية بنطلون الركوب، وحذاءً عاليًا جلديا يصل إلى ركبتها، وإنها تركت على مائدة صغيرة مدورة على الباب عصا قصيرة، وإنها طلبت لها شربيات ورد - أبغضت طعمه وحرمت على نفسها بعد ذلك طول حياتها - وطلبت لوالدتها قهوة مضبوط، وكانت تنهج قليلا، صدرها النحيل يعلى ويهبط، قالت إنها ركبت حصانها في الجزيرة كلوب، وجاءت بالأتومبيل لتلحق موعد الزيارة.

قالت إنها پولاً كلمت أمها قليلا بالفرنسية، وإنها - هي - فهمت مجمل الحديث عن «مأساة» زواجها الطفلى تقريبا بأحد الذين كان يطلق عليهم «الوجه»، فلان، ولم يمكث أكثر من أسبوعين - أسبوعين اثنين - وفهمت إنه كان وحشا ساديا في ممارسته طفوساً معينة، لم تلتقه - هي - معها تماما وإن كانت قد حسدت عنفها وغرايتها، ومن ثم جاذبيتها، وقالت لهما پولاً الحوامدى إنها تعبد جورج صائد، كتابتها وسلوكها وحتى ملابسها الرجالية على السواء، وإنها - هي - تفضل اسمها الاصلى كاملا لأنه يصلح أيضا اسماً للرجال: إقبال.

قال لها: زيت، في الأربعينيات، الدور الثالث من البيت القديم، «درب اللبانة، حيث كانت تقيم. كانت پولاً قد تركت مصر عندئذ، لتوها، مع زوجها الشاعر السيرىالى التروتسكى الملهم، ابن الباشا القبطى وارث الأبعاديات والآلاف الذى أشهر إسلامه لكي يتزوجها، وعاش معها بقية حياته في فرنسا.

قال إن الغرفة التى كان يقيم فيها عندئذ فرنسيس رومان، كانت لمسية، خافتة الضوء، لكنها كانت عميقة بحضور غريب من الاضواء والأهواء والصبوات التى لم تكن قد بادت بعد، شطحات العشق التى كانت لها لن تدنثر، المشربية المنمنمة، مثل مشربية بيتك في شارع الشعري اليمانية، أو أصغر قليلا، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلا من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كانت تتلمس ألوانها، والشلت الطرية ناعمة الفطن على الحصير المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها مهابة تومئ إلى جلال من أقاموا هنا، أحبا وصنعوا الحب هنا، غامروا بالروح، ثم غادروا البلد وإن لم يتخلوا عن روحها - أو هكذا أظن: قال: هل وصلوا قط مع كل حرارة قلوبهم إلى روح هذا البلد؟

قال: يومها، لا أنساء، كان صديقى، منحوت الوجه، ضاوى الجسم، زيتونى المسحة من سعة صعيدية لا تحول، ومناجج العينين السوداوين، يكلمنى، ببطة، وعناية، عن ضرورة مراجعة الماركسية - كنا في أواخر ١٩٤٦ فيما أظن - وعن ضرورة النظر بعمق أكثر في وجهيها المتناقضين: التحررى والإطلاق. وقال، بحزن، إنه سيفادر البلد هو أيضا، بعد أسابيع قلائل. كان إسماعيل صدقى قد سجنه أيامها. مع جمهرة من أبرز والملح المثقفين والكتاب، هوجة لم تستمر ولم تسفر عن شئ.

قال لها إنه عاد مع نك إلى القاهرة بعد أن خربت الطائرات الفرنسية والإنجليزية والإسرائيلية بور سعيد والقاهرة، رفض أن يذيع من باريس ما رآه إهانة لبلده، واستقال من مورد رزقه هو وعائلته في الإذاعة الفرنسية ترك بيته ومعايشه

ومكانته، وأخذ بنته، وزوجته الفرنسية بولندية الأصل، ولوحاته - لحسن الحظ - ورجع خاوي الوفاض كما يقال، إلا من إيمان - ساذج ربما وحار - بوطنه. أعطاه الناصريون ما يقيم الأود من أحاديث إذاعية، ثم الحقوه بوظيفة مدير الشؤون التكنيكية في إحدى المنظمات الدولية المقيمة في مصر، ثم منحوه تفرغاً لعدة سنوات، كانت أخصب سنوات عمره، أبدع فيها لوحات تحترق بلهب الصعيد ولهب صفور روجه - أين نعت الآن هذه اللوحات؟ - ثم سحبوا منه التفرغ، وهو أحد أعظم الرسامين المصوريين المصريين، وقالوا له، وهو الفنان الملهم والمثقف النادر: ترجم أندريه مالرو صفحة بصفحة لكي تأكل خبزك يوماً بيوم - فمات قتله وهو في عز النضج. قتله، ببساطة، هكذا.

قال: بولا كتبت بالفرنسية كلاماً جميلاً وزوجها كتب شعراً مطلقاً وجانها وملهما، لماذا يحتفى الآخرين بكتابتهم وشعرانهم وفنانيتهم، ولا ينسوه؟ لماذا مصر تهدر أبنائها بلا حساب؟ ألاها ولود خصيبة، معطاء تشر كل يوم عبريات بلا حساب، فلا يههما إن ضاع منها هذا أو ذاك، مهما كان نادراً ولا يعوض هل الخصب يعنى الهدر أيضاً، بالضرورة؟ قال لها: زرتي، بعد ذلك بسنوات، في شقته الفسيحة الهائلة في شارع القصر العيني. كانت أيضاً خافضة الضوء، مكبحة نوراً ما، وعيقة بحساسية مرهفة.

قال لها: كيف كان يرسم لوحاته المشتعلة بالوان النار القوية، ورماديات الصخر العريق، ودمدمات كانتها تأتي من براكين مدفونة؟ ألوان مكبحة أيضاً، تفجر عرامة مشاعر ضارية وصاخبة العنف، طاقات روحية مدمرة لولا أنها موضوعة، بمقدرة، بيدتين مسيطرتين، تحت ضغط عقل متحكم.

قال لها: ماذا حدث للبنتين اللتين تركهما صبيتين؟ سافرتا إلى باريس. هل التهمت العاصمة، التي لم تعد عاصمة النور، البنتين؟ حب فاشل بعد زواج فاشل بعد حب فاشل، أيام وأسابيع وشهور من الضنك الروحي والمادى. إحداهما أرادت وقررت، ونفذت، أن تنجب طفلاً من غير زواج، لم تكن تريد رجلاً بل طفلاً. كانت لا تريد أي رجل بعد أبيها، وأنها بعد نزاع طويل في الانفصال عن مصر - عن شقة زوجها في القصر العيني عما بقي من زوجها، عن لوحات الثبنة التي لا تقدر - أين هي الآن، الزوجة واللوحات؟ شاخت بلا شك، وتهدمت. الفنان الرهيف والمفكر الثاقب الذي كانت قد أحبت في باريس الأربعينيات واتخذت مصر وطناً لها في حبه، يسقط الآن في هوة النسيان المصري الذي لا يرحم.

قال: أين لوحاته؟ أين هذا الكنز الروحي الآن؟

قالت: كم من كنوز روحية - كما تقول - قد راجت تحت تربة مصر، تحت رديم العصور السحيقة والحديثة سواء. كل عملنا - هل أقول رسالتنا أيضاً؟ لا أجرو أن أقولها - أننا نكشف عن كسر وشقاق ونشطايا منها. نحاول أن نرسمها، نحاول أن نستعيدنا. فهل نحن نصل إلى شيء بالفعل؟

قال: ها نحن نلف وندير لكي نعود إلى نقطة الصفر. نواح على البلد؟ متى نستطيع أن نفعل شيئاً؟ نفعل، ولا نقول فقط؟

أخذته إلى صدرها الوثير، في جلستها على الصرifa، بحركتها القديمة، كأنها تريد أن تدفن الألم، وتعرف أنها لن تستطيع أبداً.

قال: في الحياة لاشيء له وجه واحد فقط، من الكريستال الصافي، لا شيء قلمى، نهائى، أبيض وأسود. النقاء ليس في الحياة بل في الفن وحده. هل يبدو لك هذا الكلام مبتذلاً جداً، ومالوفاً جداً. الاقنعة كثيرة ومختلفة. اليس كذلك؟ المساءة - أو غيرها - يمكن في الفن أن تكون خالصة، صرفاً، طاهرة إذا أمكن القول. ولذلك مطهرة، يمكن - في الحياة، أبداً، كل شيء مختلط وملتبس. المساءة - وغيرها - في الحياة أكثر إيجاعاً، وأكثر اضطراباً لأن كل شيء هنا معجون بالخَبث والنفايات، والشوائب.

في الحياة.. في «الواقع» يعنى، كما يقال، الواقع المعيش، تمتد الأشياء، وتهن، لا جسم فيها، تتناول، وتتغير، تضعف - لكن لا تنقطع، تموت على مهل، أو تحترق على مهل، تخبو دون أن تنطفئ تماماً، حتى بالموت نفسه. كلها مائية، كلها مشوية، كلها مفسرودة أو مطبوعة أو متحللة الأوصال، ما أندر أن يكون في الحياة قناع صافٍ، نقي، مصقول، مثل اقنعة الكابوكي اليابانية، ثابتة لا تحول، ويرثها الممثل الابن عن الممثل الأب عن أسلافه القدماء الرجل فيها هو المرأة دون أن يتخلى عن رجولته). لأنه قناع المرأة طيف مراود ومراوغ في وقت مما. لكن هذا الثبات، هذه النهائية هي في الفن فقط.

قال: لىتنى أستطيع أن أحسم، أن يتحد وجهى وقناعى، أن أعرف كيف أتخلى. أن يكون لى عمل، وموقف، وإرادة - أيا كان ترتيبهما الزمنى - هانذا بخان معلق في الهواء. لا أتخلى ولا أنفسوى، لا أستطيع، ولا أريد.. أحبك.. دون تورط نهائى، ولا رمى للنفس في اليم.. حتى وإن كنت لا أعرف السباحة. اظل أحبك دين وفاء لهذا الحب ودون تخل عنه.

هل أستطيع أن أتخلى؟

لن يكون ذلك تخلياً، ربما، بل لعله عقاب للنفس، أو لعله على الطرف الآخر هريان بالنفس. فإذا كان عقاباً فلعله اذئ ضرورى يكفر به عما سلف أن اقترفه من جرائم، هي نفسها تدخل في سياق - أو نسق - واحدة نسق البخل بالنفس عن تضحية الحب المستمرة الهادئة الصموت المثابرة.

كأنما ينكر على نفسه حق السعادة، وحق الإسماعاد.

الأنه غير جدير بأى من هذين الحقين، وهما - طبعاً - لا ينفصلان؟ الجرائم السائفة هي جرائم الصمت والاثرة، سابقة ومستمرة.

قال من غير صيبنائية: لكنها هي أيضا تخلت عنى..

قال: كان في ذلك عذراً أو تبريراً. طبعاً ليس فيه اذئ مسوغ. رفضت. قالت له: اعمل معروف. لا تصنع أى شيء. أحمق كفانى ما أنا فيه، لا تنفع نحو أى شيء. أنت لك حياتك وعملك والسياق المألوف المستقر الذى تعيش فيه. لست أنا عندك إلا عابرة. لا أقول نزوة، بل بالتأكيد شيء عابر، سوف يمر، مهما تصورت في خلود المقام. هل قالت ذلك بالفعل؟

قال: هل رفضتني - كما قال نور الدين - لأنني لا أمك من حطام الدنيا شيئاً، بالفعل؟ ولا شيء يفرحها في؟ أليس هذا أغراقاً في تصويرها نهضة، وطبيعية بمعنى من المعاني؟ وهي بالطبع ليست هذا ولا ذاك، وليست "طبيعية" بمعنى عادية بأي معنى من المعاني.

أم رفضتني لأنها تعرف في عمق ما فيها أنني أريدها أن ترفضني - مهما كان تصويري العكس؟
أو لأنها برفضها، تظل من خلاقي جميلة أبداً، محبوبة أبداً، مرغوبة أبداً؟ ليس هذا ما حدث بالفعل.
قال: وعلى مستوى آخر لأنها تعرف أنه أيضاً، في عمق منه، لن يقبل، أو سوف يهلك، حتى لو تقدم لها براسه على صينية متوهجة بالحب، رأس يوحنا المعمدان لسالومي. لم ترفض هي رقصة سالومي. أو لم تتم رقصتها.
ولأنها لم تستمع قط، هي أيضاً، أو هي أساساً - أن ترمي بنفسها في هذه المغامرة، حتى النهاية.
كان يعرف في عمق ما، في داخله، أنها سترفضه، سترفضه التزاماً نهائياً، سترفضه ارتباطاً معلنًا لا حل منه، بل قد رفضته.

قالت له: في تلك السنوات - في الأربعينيات؟ - التي تحكى لي عنها، كنت أنا في الإسكندرية، كما تعرف، وبنى مدرسة ثانوية داخلية، فيكتوريا كوليدج، كانت مدرسة مشتركة، صبيان وبنات، وكنت قد تركت الثلاثة عيال الذين كانوا يهبطون في المنيرة، وأنا بعد عيلة، ليس عندي شيء.

ومرت بيدها، بسرعة وخفة، بحركتها القديمة القديمة، على صدرها العاري الملىء الذي يبدو له ساطعاً وناعماً بسمرة لدنة ندية، وضحكت ضحكتها الموهوسة تقريبا.

أكملت: وكانوا - هل حكيت لك؟ - يرسلون إلى الخطابات سراً، ثلاثتهم، كما لو كانوا يكتبونها معا، توصلها لي صديقة مشتركة كانت أيضاً تحبهم، وتحبني، بشكل ما.

نظرت إليه نظرة خاطفة، فيها رضى خفي، ونوع من الدهشة:

لا تقل لي إنك تغير على، الآن، من هؤلاء العيال؟ بعد كل هذا الزمن يا حبيبتي؟ غير معقول، نسيتهم، بل نسيت حتى اسماءهم.

المهم أن الناظر عندئذ، مسترهارولد باتي - هذا أذكر اسمه جيداً - كان على علم بشكل ما بالخطابات المهرية، وكان، في حكمته، يفض النظر... ماذا نقول الآن؟ يطش، يصهين؟ وكنت، في غرارة صباي، أعتبر ذلك انتصاراً لي، بشكل ما وكنت معتلة له أيضاً، خفية عن نفسي، جدا بعد حرب ١٩٥٦ أبعد مسترهارولد باتي عن مصر. رجل بالقوة، بينما كنت أنا

فى بور سعيد المحاصرة، أشارك الضباط المصريين للتخفين، وأتخذ اسم فاطمة، وأشتغل فى تهريب السلاح، حكيت لك كل هذا، اليس كذلك؟

ولك أن تصور إحساساتى المتناقضة بين حبى للرجل الإنسان الذى عرفته، وفهم عنى مثل أبى، وبين بغضى للإنجليزى، العدو، أو على الأصح الذى ينتمى إلى بلد عدو يضرب بلدى بالقنابل، ويقتل أولاد بلدى، ويحتل أرضاً عزيزة، وأقاتله، بما أستطيع، ويقدر ما أستطيع.

قالت: وعيناهما تلعبان قليلا، نديتين قليلا:

- لم أعرفه إلا سنتين أو ثلاثة، يمكن، ولكننى وجدت فيه، بشكل ما، أبا آخر، بينما كان أبى مشغولاً جداً عنى، بفرايماته ومغامراته، ومشروعاته، ونسوانه،

قالت: عاش مستر پاتى أربعا وثلاثين سنة فى اسكندرية، بلدك، ومات وعنده ٩٥ سنة، وظل حتى آخر لحظة - كما عرفت - محباً لمصر.

قال، وهو يضمها إليه أكثر قليلا:

- ما أصعب التفرقة بين الإنسان من لحم ودم وأشواق ومتناقضات، وبين الإنسان الشفرة، الإنسان الرمز، أو الإنسان باعتباره قيمة جبرية فى معادلة عقلية، يعنى!

قال لها: فى هذا الكشف المتجدد - فى هذه المخاطرة - كل مرة - بكل شيء - عنصر لعله مطلق، عنصر من الرسومخ والدوام، مطلق أيضا إلى آخر حد. كيف أقول هذا؟ يعنى أن السر لا يسير أبداً حتى نهايته.

كان حبه لها غير إرادى. يكاد يكون قوة فيزيقية - وروحية - غلبة، لا رد لها، ولا صد، كما كانت تحب هى أن تقول، ضاحكة، عن أشياء أخرى لا علاقة لها بهما.

قال: منتهى الحب هو كسر كبرياء الحب.

قال: شبت ورويت، نهلت وعبيت، مارلت ظامتا، الملح على شفتى.

كأننى فى الحلم، حيث تنقطع الصلة بين الحافز والفعل، بين ما أريد وما أقترف، بين العلة والنتيجة، بين الرغبة والحركة. أمد يدي، متوترة، مثلهفة، مشدودة الأصابع، فلا أمسك بشيء، الثمرة هناك، الثمرة فى متناول قبضتى، لكننى عندما ألتقط عليها كفى أجد أن فى يدي خواء. أجرى، ساقاى ترتفعان وتنخفضان، تذرعان المسافات وتقطعان الآماد. فأجد نفسى فى مكانى لم أبرحه لم أترجح قيد خطوة، كأننى مع تلك الطفو فى الهواء، بينما أشد على صخرة الجسد الأثنى، أحيته بنراعى، باستماتة، وأجد أننى معلق فى الفراغ، أطفو فوق بحر ساج هادئ أسود اللون لا رقرة فيه لوج،

كانته رصاص، وهو مع ذلك طبع، مائي جداً، لا كثافة في قوامه، ومتكلم، ومث مسطح من البردى المجذول، ليس له حواف، والصمت حوالى مطبق، التجموع بعيدة جداً وصغيرة، نورها خافت مشاع، غير مهم.

كانما منارة ترمض وتنطفئ من بعيد. أعرف أنه لا وصول إليها، وليس في يدهى مجداف ولا دفة. لم يقل لها : هبة الجسد هي نفسها عطية الروح.

بل قال : نعم، هذا كله مفهوم. أعرف. لكننى - بصحابة - كنت أريد هبة الجسد - والروح هما - كاملة وفورية ويقظة على اللغز، أليس بحاجة إلى أن تصنع من جديد.

قالت : مادة الحب - عضوية - لا تسقط أبدا. جاهزة ؟ أنت الذى تقول جاهزة ؟

قال : لا أعنى جاهزة، بطبيعة الحال، بل أعنى قوة الحضور فى كل لحظة، مهما كانت أفاعيل الفرقة والبماد.

قالت، وهى تقبله فجأة على فمه، وهو يضمها إليه : أحبك. حتى لو كنت حاملاً بحماقة، كما أنت.

الكلمات مهمهمة مدغومة على شفثتها، فى قبلتها، لكنها واضحة ونفاذة.

كانا فى استراحة المنيا التى زارها فيها، مرة واحدة لم تتكرر.

جاء من الإسكندرية، وُزل فى محطة السمكة الحديد، وكانت حقيبتها كبيرة وثقيلة بالمراجع والرسومات. كان فى طريقه الى الاقتصار مرة أخرى، لحضور الملتقى الخامس والعشرين للأثريين المرممين. وقضى معها فى المنيا، ثلاث ليال، بينما كانت هى تستعد للانتقال إلى القاهرة، من جديد.

عندما نزل فى المحطة، حمل حقيبتها بنفسه حتى الميدان الخارجى الذى يوحى بالثلاثينيات وقد رثَ عزمها.

ركب الحنطور المتهاك، الكبوت الأسود مشقق باهت، والكروسي جاف وعمر، القش الجاف ناتئ من اطراف الشلثة المخيطة بقماش مشجر غير نظيف تماما، الحصان أعرج ولكن متوفّر بالحياة، يصعد بساقيه الاماميتين ويهبط بهما، بنفاد صبره فى وقفته القلقة.

صعد للعربة، ساعده العرجى على رفع حقيبتها، ووضعها على المقعد الامامى بجانبه، وجه متخوف، عظمى، عميق الدكنة، اسنانه تبدو قائمة الصفرة من فمه الحاد، واللاساة على رأسه ملفوف عليها تلافيحة من عدة طوايا، بلون لا وصف له، على جلايبته الجوخ المعمرة الخفيفة من القدم، جاكطة صفراء، شكلها ميري، مفتوحة بلا أزرار لكنه رجل مفتّح، صاح يلقظها. كما هو واضح. وهى طابيره.

قال للعرجى : استراحة الآثار، ع الكورنيش ياسطى.

قال العريجي : أبوه يابيه .. تؤمر يابيه .. عتريف وين بالضبط يابيه ؟

قال فى سره : يافتّاح ياعليم. سوف تدوخ بحثا. وينا يسهل.

شكا إليه العريجي من أحوال الصنعة، وغلاء الدنيا، كيف أن شوال اللتب للصنان يكلفه الشيء الفلانى، غير البرسيم الأخضر، وأجرة الأسطبل.

قال له : اسمك ايه يا عم ؟

قال له : خدامك أحمد الطحطاوى يابيه. تؤمرنى بحاجة يابيه ؟

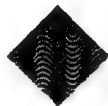
مرّ المنطور على عدة بنايات عريقة، بعضها مقفل ومهجور فيما هو ظاهر، أعدة مستلهمة من طراز هيلينى مختلط هدانق صغيرة نابتة بالعشب والطفاء الصاعدة على الأسوار الحديدية التى سقط طلاؤها، وبعضها - وقف عنده - يبدو ماهولا، ولكن ليس عليه لافتات. وكان النيل على يمينه فسيحا سهيبا، ولكنه منخفض ضارب إلى اخضرار رمادى اكهب، وكراسى الكازينوهات مفروشة على أرض الشط الواطنة بكثير عن الكورنيش؛ كان الفيضان يغمرها، زمان، قال لنفسه.

وأخيرا وجد البيت العتيق - لا شك كان من البيوت المصادرة ممن كانوا يسمون بالإقطاعيين من أيام قيام الثورة - من دور واحد، له ردهة خارجية رخامية تشقلت أرضيتها وانكسرت حواف رخامها الإيطالى، عالية على المقاس الكلاسيكى بالضبط، لكن خشب الصلف لم يتجدد طلاؤه ربما من أيام صاحبه، ولولا متانة مانتة فلفله كان قد تهاوى، وتكلل، كما تقشرت الواجهة وبدأ حَجَرها الأبيض الضخم، تحت الكورنيش العلوى المثلث الممول على الطراز الرومانى.

بادر عم أحمد العريجي فحمل حقيبته حتى الباب الداخلى، عبر ممر رملى محصوصب بالزلط الملون، له قرعقة تحت الأقدام.

قال له : جنباك بس تتدلى فى محطة المنيا، تجول عم أحمد الطحطاوى، ألف من يملك يا بيه. وحياة النبى ما حدّ عيرصلك غيرى، دانا جلبى انتفتح لك يا سيدنا البيه.





مفردات في المكان

مروحة

ما زلنا،
تسأل عني .
أسأل عنها،
أدخلُ مكتبةً تركتها قبل ثوانٍ،
تصعدُ مركبةً لفظتني الآنَ،
أطارِدُ وقعَ خطاها وهي ورائي،
تهبطُ قبلي، أدرجًا فتلامس ظهري،
نحري،
أجري،

أَسْرَعَ أَسْرَعَ،

سوف...،

تكاد...،

تعالى:

أين؟

يمرُّ الوقت فنصبح مروحة... .

مقعد الزوّار

حيادى وأسودُ مقعدُ الزوّارِ،

ها هو ساهمٌ عني قبالة مكتبى،

لا همس بالشكوى من المترددين عليه،

ثمة شبه تجويفٍ طفيفٍ في مجال الظّهرِ،

آثار من الإهمالِ،

بعضُ تهرُّؤٍ متسترٍ بسوادهِ،

عرقُ الضيوفِ على جوانبهِ،

كلام في العموميات،
صمتٌ في خلاصٍ من الأصوات،
مقعد مكتبي خالٍ،
يتيمٌ في مجالٍ حافلٍ بالاهل،
والاهل الحياضيون مرسومون -
مثل المقعد المرسوم بالإهمال

بجلد الثور ملتفٌ،
وآلفٌ من دماء الثور فيه الآن،
مقعد مكتبي متضارب الأحوال
وحيدٌ شاغرٌ حيًا،
وحيتًا مستكينٌ للجلوس عليه،
حيثًا مستغفٌ من تواتر هذه الأثقال
كانَ الثور مهتاجٌ،
فشمة مقعدٍ آتٍ،

أجل، آتٍ إلى،
أمامه قرنانٍ من ضَجْرٍ ومن سَخَطٍ،
هُنَيْهَاتُ
وثرور المقعد العصبى مدعوٌ إلى الزلزالِ

الهاتف

خيطٌ من الصوت العمودى، فى
غلالةٍ من معدنٍ أو صَفِيرٍ
يهجمُ أم يستجيرُ؟
يشبُّ كالأنفى من العلبة السوداء،
يعلو فى فضاء المكان
ربما، هنيهةً، ينقطعُ
ومن جديدٍ يستعيد الصعود،
فى رنينٍ يطيرُ
أراه لولا أنه لا يُرى،

أحار، هل المسُّ أم استمع؟
ترتدُّ عيناىِ إلى الهاتف
في أىِّ جزءٍ منه نام المهدير؟
وأيّن يخفى لغة الصوت؟ هل
يغزل صمتاً صائتاً، تنتشى
ذاكرتى بنفضه الراحف؟
هل خبأ الكلامَ في جوفه؟
هل يصعد الرنينُ من خوفه؟
أم أنه يلعب دور الضمير؟
ولم أزل أسأله رنةً،
أرجه،

يا صوتُ يا خيطُ، يا
جبانُ، أين كلُّ ما تدعى
من موتٍ حسٍّ أو صدىٍ عاطفى؟
وتدخل العلبة فى نفسها،

سوداءَ خرساءَ يدور المكانُ،

حول وجهيها، ولا تستديرُ

لا صوتَ،

لا شيءَ،

وها إنني

يربطني خيطٌ، ويحتلني صوتٌ،

فما تأمر الأفعى؟

أأسمى واقفاً أم أسيرُ؟

فنجان الشايِ

يلتم، في قلبه، سرَّ الهواءِ، فلا

شايٌ، ولا أثرٌ للشايِ،

كان هناكَ،

عند رزمة أوراق محايدة،
لم يُدِ للزمة الشكوى، ولا نقلتْ
إليه شكوى من الإهمال.. أحيانا
كأنه الآن لا شيء،
فإن طردَ الهواءَ شايَ الصباح ارتدَّ فنجانا

رشفْتُ منه، وأشقاني الحضورُ، فلم
أكملْ، ترى بردَ الفنجانِ وانصرفتْ
عنه انتباهة قلبي؟
أم تواطأت الذكرى عليه،
فصار الشايُ نسيانا؟

كأنني أسمع الأيامَ تنصفهُ
وكدتُ أنسى كم الأيام تعرفهُ
كأنها جمعتْ ما انصبَّ فيه،

على امتداد عمري ترى هل كان يخزن ما
يكفي ليجتاحني نهر ويفرقني؟
وقد يفيض: انتباهاً!! إن طوفانا...

إضرابات

أضرب الشباك، لكنّ الفضاء
لم يزل يذهب من مستقبل الشباك، أو يأتي إليه
أضرب العصفور، لكنّ الغناء
لم يزل يقتاد طفلاً حالماً من أذنيه
أضرب الغيم، ولكنّ الشتاء
حدّد الموعد،

والمزارب يغري العتبه
ما الذي تطلبُ هذى الكائنات المضربه؟
كيف إضراب ولا إغلاق؟

لا إعلان حتى في جريده؟

استريح وارشف المرأة،
لا أخبارَ عن مزرعة الفلفل في هذا المساء
كلُّ ما في الأمر أن الحبر والصبر معاً.. والموهبة
عجزت أن تُقنَعَ الأشياءَ بالتجريد؟
أو تُدخلها في تجربة
أضربت من حولك الأشياءُ..
لن تصبحَ موضوعَ قصيدته

طبيعة صامته

تطلب الياسمين ماءً،
ولا ماءً،
لا نورَ يكفي ليكشفَ سرَّ المكان
تضمّر الزهرية،
والعطر يرسله الياسمينُ إلى .. لأحد

وكانَّ الزمانُ

يتجدُّ في المزهريَّة —

لو جاءت المرتجأة لهشَّ لها . . وانفردَ

لم تحيَّ،

لم تضيَّ شمعةً،

لم تمرَّ، على المزهريَّة، منا يدانُ

كلُّ ما كان أني هنا وهناك،

جُفَاءً ذهبتُ مع الياسمين،

ويمكث، حيثُ تركتُ، الزيدَ

مراد وهبة

لفظ إبستمولوجيا الوارد في العنوان مشتق من اللغة اليونانية، ويمكن من مقطعين Episteme بمعنى «معرفة» و Logos بمعنى «نظرية» فنقول «نظرية المعرفة» وهي نظرية تبحث في أصل المعرفة وحدودها، ومدى إمكانها في اقتناص المطلق على الإطلاق والمطلق الديني على التخصيص. وهي في هذا وذاك قد تستعين بالعقل منفرداً أو قد تستعين به برفقة الحس. وأيا كان الاختيار فالعقل وارد في الحالتين. ولهذا فتحليله أمر لازم ومطلوب. وتحليل العقل ليس ممكناً إلا وهو في حالة فعل والفعل يستلزم فاعلاً ومفعولاً به، وبالتالي فإن الفعل ينطوي على إحداث تغيير. ومعنى ذلك أن العقل، وهو في حالة فعل، يستلزم طرفاً آخر يحدث فيه تغييراً، وهذا الطرف الآخر هو الكون ومعنى ذلك أن العقل موجود - في - الكون ومع ذلك فإن العقل قادر على أن يعي الكون، ولكن الكون ليس قادراً على أن يعي ذاته. إذن قدرة العقل على الوعي بذاته هي، في الوقت نفسه، قدرته على الوعي بـ الكون. ووعي العقل بـ الكون يعني أنه قادر على معرفة الكون^(١). بيد أن هذه القدرة كانت موضع تساؤل منذ بداية التفلسف.

والسؤال إذن:

لماذا هذا التساؤل ؟

إن هذا التساؤل يعني أن قدرة العقل على معرفة الكون هي موضع تشكك، والتشكك مرادف إلى التساؤل عن مدى مطابقة المعرفة العقلية مع الواقع، أي عن مدى مطابقة «ما في الأنهان مع ما في الأعيان» على حد قول الفلاسفة المسلمين. وتاريخ الفكر الفلسفي يشهد على أن ثمة توتراً في العلاقة بين العقل والواقع.

إبستمولوجيا إسلامية وغربية*

* التي هذا البحث في المهرجان الوطني للتراث والثقافة لثاني عشر
بالمملكة العربية السعودية في الفترة من ٥ - ١٥ مارس ١٩٩٧ .

والسؤال إذن:

لماذا هذا التواتر؟

إن العقل لا يدرك الوقائع من حيث هي وقائع وإنما يدركها من حيث هي في «علاقة» مع بعضها، وفي «علاقة» مع العقل. وحيث أن العلاقة لا وجود لها في العالم الخارجى فهي إذن من العقل. ومعنى ذلك أن المعرفة العقلية ليست مجرد «وصف» للواقع، وإنما هي «تأويل» للواقع بيد أن هذا التأويل ليس مجرد تأمل نظرى وإنما هو مرتبط بالممارسة العملية حيث أن ماهية الإنسان تكمن في تفسير الواقع. ومن ثم فإننا نعرف العقل بأنه «ملكة التأويل العملى المجاوز للواقع». وهذا التعريف يعنى أن ثمة علاقة بين العقل والتأويل والتغيير.

هذه مقدمة لازمة قبل المضي في المقارنة بين الفكر الإسلامى والفكر الغربى وإذا مضمينا في المقارنة لزم هذا السؤال: أين مكانة التأويل في كل من الفكر الإسلامى والفكر الغربى؟

تاريخياً، يمكن القول بأن لفظ «تأويل» له ثلاثة معانٍ في الفكر الإسلامى: المعنى الأول يفيد الرجوع والعود وذلك لأن التأويل في أصله الاشتقاقى يرجع إلى الأول^(١). والمعنى الثانى يفيد التفسير والبيان^(٢). والمعنى الثالث هو «نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلى إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظه^(٣)». أو بمعنى آخر: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى آخر يحتمله اللفظ.

والذى يعنينا من هذه المعانى الثلاثة هو المعنى الثالث لأن المعنيين الأول والثانى معنيان لغويان. أما المعنى

الثالث فهو مستعمل في بيان العلاقة بين النقل والعقل أو بين ظاهر النص الدينى وباطنه. وقد دار جدل حاد حول مدى مشروعية استخدام هذا المعنى الثالث للتأويل. وقد اتضحت حدة هذا الجدل عند كل من الغزالي وابن تيمية من جهة، وابن رشد من جهة أخرى.

الف الغزالي كتباً بعنوان «قانون التأويل». وقد ألفه جواباً على أسئلة طرحت عليه حول بعض الآيات والأحاديث التى غمض معناها. وقبل الجواب عن هذه الأسئلة يقول الغزالي إنه يكره الخوض فيها والجواب لأسباب عدة، لكن إذا تكررت فلا بد من تأسيس قانون للتأويل ثم يصنف بعد ذلك الغاضضين في التأويل إلى خمس فرق. فرقة تخرب إلى مفرط بتجريد النظر إلى المنقول فتمتنع عن التأويل وفرقة تخرب إلى مفرط بتجريد النظر إلى المعقول فلا تكثر بالنقل وتفرط في المعقول حتى تكفر. وفرقة تتوسط بين هذا وذاك فتقطع في الجمع والتفريق ولكنها تصذر من الإجماع في التأويل. وفرقة وأبعة تجعل المنقول أصلاً فلا تكثر خوضها في المعقول وفرقة خامسة جامعة بين البحث عن المعقول والمنقول وناكرة للتعارض بين العقل والشرع. وهذه الفرقة هي الفرقة المحقة ولكن مسلكتها شاق عسير في الأكثر.

ومن هذا التصنيف ينتهى الغزالي إلى نتيجة مفادها أن الغاضض في التأويل عليه موضعان: موضع يضطر فيه إلى تأويلات بعيدة تكاد تنبؤ الأوهام عنها. وموضع يتبين له فيه وجه التأويل أصلاً فيكون ذلك مشكلاً عليه. ولهذا فإن الغزالي يوصى بأنه إزاء عدم القدرة على الإحلال على مراد النبى (الكريم) فإن معاملة

الحكم على هذا المراد بالظن والتخمين خطر ولهذا فالتوقف عن التأويل أسلم، لأن كلا من الظن والتخمين جهل^(٥).

هذا عن موقف الغزالي من التأويل أما موقف ابن تيمية فهو أشد وضوحاً من الغزالي . فهو يرفض التأويل إذا كان معناه التفسير والبيان أو صرف اللفظ عن ظاهره إلى معنى آخر، لأنه يرى أن ليس ثمة أية لا معنى لها أو مصروفة عن ظاهرها، بل كل آيات القرآن واضحة في معناها، وليس هناك خفاء وإذا كان ولابد من استخدام لفظ «التأويل» فهو يعني في رأيه، الحقيقة الخارجية والأثر الواقعي المحسوس للدول الكلمة والتأويل، من هذه الزاوية يعني تفسير القرآن بالقرآن، فإذا تعذر فعلينا بالسنة المطهرة فإنها شارحة ومفسرة للقرآن . وإذا تعذر فبالقول الذين عاصروا نزول القرآن وفهموه من الرسول . أما إذا أصبح القرآن كله مصروفاً عن ظاهره ومؤولاً فهذا تجهم على مقام النبوة بيد أن التأويل، من هذه الزاوية، ليس تأويلاً لأنه يقف عند المحسوس فلا ياتن للعقل أن يصل ذاته في النص القرآني، ولا أدل على صحة ما نذهب إليه من ابن تيمية نفسه يقرر أن التأويل «تحريف الكلم عن مواضعه ومخالف للغة ومتناقض في المعنى ومخالف لإجماع السلف»^(٦)، بل إن ابن تيمية عندما سئل عن اعتقاده قال «أما الاعتقاد فلا يقخذ مني، ولا عن هو أكبر مني، بل يقخذ عن الله ورسوله. وما أجمع عليه سلف الأمة»^(٧).

ولفظ «الإجماع» الوارد في النصين السابقين يفيد أن التأويل خروج على الإجماع، وحيث أن ابن تيمية يشترط الإجماع فالتأويل إذن معتق وإذا امتنع للتأويل

انتفى إعمال العقل في النص الديني. وهذا الانتفاء يعني عزل العقل عن الدين بيد أن هذا العزل مرفوض حتى من قبل ابن تيمية ولكنها نتيجة لازمة من المقدمة التي التزم بها ابن تيمية وهي ضرورة الإجماع وإذا لم تكن النتيجة مقبولة فيجب تغيير المقدمة وهذا ما قام به ابن رشد عندما قال «إنه لا يقطع بكفر من خرق الإجماع في التأويل»^(٨). ومن ثم أخطاء الغزالي في تكفيره الفلاسفة من أهل الإسلام كآبي نصر الفارابي وابن سينا في كتابه المعروف «تهافت الفلاسفة» في ثلاث مسائل في القول بقدم العالم وبناته تعالى لا يعلم الجزئيات وأحوال المسعاد^(٩). إذ ليس يمكن أن يتقرر إجماع في أمثال هذه المسائل.

ومع ذلك فإن ابن رشد يميز بين تأويل صحيح وتأويل فاسد^(١٠)، والتأويل الفاسد هو الذي لا يتلصص على البرهان. وإذا صرح به نشأ الكفر وهذا ما حدث عندما أولت المعتزلة والأشعرية الآيات والأحاديث، وصرحوا بتأويلاتهم للجمهور هذا بالإضافة إلى أن تأويلاتهم ليسوا فيها لا مع الجمهور ولا مع الخواص لكنهما إذا توهمت وجدت ناقصة من شرائط البرهان بل كثير من الأصول التي بنت عليها الأشعرية معارفها هي سفسطائية^(١١). أما التأويل الصحيح فهو الذي يستند إلى أهل البرهان، وهم «الراسخون في العلم» ومن ثم فإن ابن رشد يقسم الناس قسمين : الجمهور والراسخون في العلم. ومع أن هذه القسمة الثنائية، وإن كانت تقليدية في الفكر الإسلامي، إلا أنها القضية الأساسية في منطق ابن رشد . فالمنطق ، عنده، منطلقان: منطق الاستقراء. أما منطق الراسخين في العلم فهو منطق القياس يقول «الاستقراء أظهر إقناعاً من القياس إذ كان يستند إلى

والعالمية تتألفهم حتى حظر الأسقف في ١٨ مارس ١٢٧٧ تعليم جملة قضائيا عدما خطرة على الدين منها وحدة العقل الفعال التي دعا إليها ابن رشد.

وفي مواجهة هذه الرشدية اللاتينية أصدر البيرت الأكبر رسالة «في وحدة العقل» يورد فيها ثلاثين دليلاً على رأي ابن رشد يورد عليها واحداً بعد آخر ثم يورد ستة وثلاثين دليلاً ضد الرأي ثم أصدر ثوما الاكويني رسالة «في وحدة العقل» رداً على الرشديين. ويحل في صراع مع الرشديين وكانوا قد تكاثروا في كلية الآداب بباريس بيد أن جميع الباباوات قد أبدوا تعاليم ثوما الاكويني وفي أول مارس ١٢٦٨ أعلن البابا يوحنا الثاني والعشرين أن مذهب الاكويني معجزة من المعجزات . وفي ١٨ يوليو ١٢٧٢ أعلن قديساً.

وفي بداية القرن السادس عشر أعلن لوثر احقية الإنسان في «الفصحى الصر للإنجيل»، أي الحق في إعمال العقل في النص الديني من غير معونة من السلطة الدينية يقول «يرغب الرومان في أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين في حياتهم المأمرة وهم يفترضون أنهم هم وحدهم أصحاب السلطان ويتلاعبون أماننا بالفاظ في غير ما نحل أو نحل، وفي محاولة لإقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ في أمور الدين... وإذا كان ما يدعونه حقاً فما الحاجة إلى الكتاب المقدس؟ وما نفعه؟ ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذي يفهم الإنجيل خرافة مثيرة للغضب».

يبين من هذا النص أن «تأويل» الإنجيل من حق أي إنسان، ومن ثم فالديوجماتيقية متنتمة، ومع امتناعها تعددت المدارس اللاهوتية.

الحسوس ولذلك كان استعماله أنفع مع الجمهور، وهو أسهل معاندة. والقياس بعكس ذلك أقل نفعاً وبخاصة عند الجمهور، وأصعب معاندة، ولذلك فإن استعماله أنفع مع المرتاضين في هذه الصناعة^(١٧). ويقتصد بالمرتاضين الراسخين في العلم.

هذا عن التأويل كنساز للمعرفة الفلسفية في الفكر الإسلامي، وهو يتراوح بين القبول والرفض، ولكن الرفض هو الأعم. ومع ذلك فإن «التأويل» بمفهوم ابن رشد هو الذي انتقل إلى أوروبا كنساز للمعرفة الفلسفية ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الميسور فقد واجه مقاومة من السلطة الكنسية.

تفصيل ذلك :

ظهرت الأرسطالية الرشدية وقامت في كلية الآداب الباريسية بين أولئك الذين يعتبرون تأويل ابن رشد لمذهب أرسطو أمديق صورة له واكمل مظهر للعقل. واكبر اسم فيهم سميجير دي برايان الذي يقول عن ابن رشد إن فلسفته تمثل حكم العقل الطبيعي وهو لهذا يتفق معه في أن الشرع حق خطابي موضوع للجمهور وهو أدنى مرتبة وكلما نجم خلاف بين الشرع والفلسفة وجب تأويل الشرع وحمله على المعنى المطابق للفلسفة مع ترك الجمهور على اعتقاده ويرى أن فلسفة ابن رشد تمثل العقل الطبيعي.

وسبب رشدية سميجير دي برايان كانت حياته سلسلة اضطرابات عتيفة أهمها تلك الاضطراب الذي قام حين أنكر أسقف باريس القضايا الرشدية عام ١٢٧٠ فمضى هو في تعليمه، وضم إليه فريقاً هاماً من اساتذة الكلية وطلابها وذهبوا إلى حد انتخاب عميد لهم

أما ما يبدو اليوم أنه قطيعة بين الإسلام والغرب
فمردود إلى تيارات فكرية ترفض التأويل، أى ترفض
إعمال العقل فى النص الدينى، كما ترفض تطور العلم،
ولا ترى فى التكنولوجيا سوى سلبيات وهذه التيارات
الفكرية هى على وجه التحديد أصوليات دينية نخلت فى
صراع مع حضارة العصر فتوقف التقدم وتعثر السلام.

خلاصة القول أن الفصل بين الفكر الإسلامى
والفكر الغربى وهم، وإن ثمة حضارتين حضارة اسلامية
وحضارة غربية وهم كذلك بل ثمة حضارة إنسانية
وأحدة تخصبها ثقافات متباينة على قدر مالى كل منها
من عقلانية لا تقع فى براثن الدوجماتيقية فتسهم فى
دفع مسار الحضارة الإنسانية نحو التقدم والسلام.

الهوامش

- (١) مراد وهبه، العقل وكيف يعمل، مجلة إبداع، إبريل ١٩٩٦، القاهرة، ص ٤.
- (٢) الأزهري، تهذيب اللغة، مادة أول جـ، ١٥ ص ٤٣٧ تحقيق إبراهيم الأبياري، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦.
- (٣) ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الأميرية، ١٢٠٢ هـ، ج ١٣، ص ٣٢.
- (٤) ابن الأثير، النهاية فى غريب الحديث، ١٩٦٣.
- (٥) الغزالي، مجموعة رسائل من بينها «قانون التأويل» دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٢١ - ١٢٢.
- (٦) ابن تيمية، منهاج السنة، ٢ - ٥٥، ط بيروت.
- (٧) سيد الجميل، مناظرات ابن تيمية مع فقهاء مصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٥، ص ٦٠.
- (٨) ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال الجزائر، ص ٢٧.
- (٩) نفس المرجع، ص ٣٩.
- (١٠) نفس المرجع، ص ٥٨.
- (١١) نفس المرجع، ص ٦٠ - ٦١.
- (١٢) ابن رشد، تلخيص كتاب الجدل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٨.
- (١٣) Becker (ed) German Humanism ad Reformatio, Continuum, ewyork 1982 P.P 158 - 160.



ابتهاج الحساسى

فى العقود الأولى من هذا القرن قام عدد كبير من الرحالة الفرنسيين بزيارة مصر، والإقامة بين أهلها، فشغلت حياة المصريين حيناً كبيراً من كتاباتهم وأفكارهم، وكان لمصر دور فعال فى إنماء هذا الفكر وإثرائه، وسنقف هنا عند بعض هؤلاء لنتعرف على كتابة كل منهم حول مصر والمصريين وعلى ما ورد فى هذه الكتابات من آراء.

كاميل موكليلار

زار كاميل موكليلار مصر، وتأثر بها كل التأثر، فشغلت باله وفكره، وحظيت فى كتاباته باهتمام بالغ، ولعل أهم كتاباته تتمثل فى عمله الضخم : (حياة مصر فى ألف عام) الذى ظهر عام ١٩٣٨.

ويأتى كتاب موكليلار عن مصر فى إطار اهتمامه بحضارات البحر المتوسط الغابرة، حيث أصدر كتباً أخرى عن تونس واليونان وإيطاليا وأسبانيا فكانه يعبر فى هذه الكتابات عن رحلة حج بها إلى الماضى وظل البحر المتوسط مدار هذه الرحلة وغايتها بما شهده من حضارات قديمة رائعة كانت الحضارة الفرعونية هى بمنزلة الأم لهذه الحضارات كافة.

وعندما جاء كاميل موكليلار إلى مصر، كان ذلك فى شهر رمضان، ومدينة القاهرة فى هذا الشهر لها طابعها الخاص وشكلها المميز، وخاصة عندما تنتظر مدفع الإفطار، لقد استرعت انتباه موكليلار هذه المسحة الإيمانية الجميلة وهذا التسامح الإسلامى وانتشار

شهادات فرنسية
عن مصر
فى أوائل القرن

الجوامع والمخاضف العربية فى الأزهر والموسكى، بالإضافة إلى الكنائس القبطية، ولم ينس موكليار ليل القاهرة الجميل الذى أنس إليه، وهو يضىلى ظلالاً مؤثرة من عبق الإيمان فوق الأزهر الشريف.

وهيه جينون

تسائل أندريه جيد فى كتاباته عام ١٩٤٣، فى شهر أكتوبر، عما سيحدث إذا كان قد قرأ كتابات «جينون» فى شبابه. وأكد أنه كان سينعم بصياة سعيدة ولكن ما الحيلة، وكتابات «جينون» لم تكن قد كتبت بعد، وعندما قرأ جيد هذه المؤلفات فى سن متأخرة، كان الإحساس الجلى بالغربة، هو الذى استشعره «جيد» وتسرب إليه من خلال قراءاته وقد أكد فى مناسبات كثيرة مدى استفادته من فكر «جينون» ومن كتبه أيضاً.

وقد تمثل وجه الاختلاف بين جيد وجينون، فى أن الأخير من خلال إقامته فى مصر، هاجم «الفلسفة» الغربية المادية، ورفض المذهب الذى يدين للعقل، بل قوامه، وكذلك المذهب للمادى. وأسس بإحباط شديد إزاء تأثير المادية والصناعة فى المجتمع، وشعر بالحقق ضد المادة التى تستطيع أن تسيطر على السياسة وتحكم فيها. لذلك نجده يطالب الشرق بالتمسك الشديد بترك القيم التى تعد دعائمه وركيزته الأساسية. وكان يعول كثيراً على دور الصوفية المثقفة فى المجتمع الشرقى.

إن أعمال «جينون» المتشعبة بالفكاره ترفض أن يكون الإنسان المعاصر مجرد نملة، مجرد ترس فى نظام الى، و

هو رفض قوى، لا يشوبه أى ندم لقد كتب مرفانوس قبل وفاته يقول « ليست خيبة أملى وإحباطى هما اللذان يرفضان العالم الحديث، ولكنى أرفضه بكل أملى.. نعم، فانا أتمنى بكل قوائى ألا يكون العالم الحديث على حق فيما يتعلق بالإنسان».

ومن المؤكد أن أعمال «جينون» كانت عامرة بهذا الرجاء أيضاً دون أن تكون أعمالاً أدبية إنها تشترك فى نفس الجوهر مع غضب «برناتوس» و«سيليبي» وحماسة «بيجى» وسان إكسبيرى. وبهذا سيكون من السهولة تقدير فكر «جينون» الذى رفض المادية وحاول أن يلك قيودها.

كلود ليفي

زار كلود ليفي القاهرة فى عام (١٩٣٤) ونشر كتاباً عبارة عن تحقيق ليوميات سائح، تحت عنوان «النزعة المصرية» ولا تتوَّع قيمة أدبية كبيرة لهذا الكتاب، إذ يقلب على أسلوبيه المباشرة، والاقتراب الشديد من لغة الحديث العادى.

ويدون الكاتب بشكل سرور انطباعاته التى تأخذ شكل المذكرات اليومية، وهى هنا أكثر مناسبة من ظهورها فى كتاب ذى طبيعة أدبية، علينا إذن قراءة هذا الكتاب من منطلق روح فكرة التحقيق الصحفى، ومن هنا جاء النص مليئاً بالحياة، ومن خلال عيون إنسان ذلك العصر الذى شهد بالفعل شكلاً من أشكال التغير الأساسى للبنية الاجتماعية والسياسية للبلاد فى تلك الآونة.

انها وإن كانت قد غيرت مشهداً فانها لم تستطع ان تغير ايا من عناصره، ويتساءل إذا ماكان ممكناً الحكم على درجة التحضر لدى شعب ما بالنظام والرفاهية التي يتمتع بهما، كما يتساءل عن موقف العقل والقلب من هذا المبدأ ويرى انه بالروح نفسها يمكن أن يلوم المصريون القرييين لانهم يحكمون عليهم دون معرفة بالدين الإسلامي ولا بروح القانون المدني الإسلامي.

ايضا هناك قضايا أخرى ذات أهمية قد طرحها ايفلين، مثل إعلاء شأن المرأة وتطور التعليم في مصر. فيشهد المؤلف بالفعل الحركات النسائية التي لعبت فيما بعد دوراً كبيراً في التطور الاجتماعي والسياسي للدولة حيث خلعت المرأة المصرية الحجاب وارتدت ملابسها على الطريقة الأوروبية واقامت الصالونات الادبية وذهبت إلى حد عرض المطالبات النسائية من خلال التجمعات ومن خلال مجلة «الاجيسين» المصرية والتي حررت باللغة الفرنسية في إخراج فني رائع، إنها هي التي حصلت على فرصة حد أدنى لسن الزواج، وحق البنات في الالتحاق بالمدارس العليا ونشر الوعي الصحي.

يتذكر إيلين كلمة صديق له قالها بعد إقامة سنوات في مصر، صرح فيها بأن مصر ليست بلداً ثرياً، لكنها بلد ميسورة العيشة، ويعترف الكاتب أخيراً «لقد هجرت افكاري لم أعد زائراً إلا أنني ساعيش في ركني حيث ظلي الدافئ، كان الضوء الحار قد بلغ إلى عيني المغمضتين أن يمرضها، ويبدو أن جسدي كله سيقوم بالاستجابة نفسها فيرتخي ويترك نفسه لغزو الضوء .

وإذا كانت مصر قد حصلت على استقلالها وأصبحت مملكة، إلا أن هناك مشاكل كانت قد واجهت الدولة الجديدة فالزح بين الشعوب الأجنبية والمصريين كان رصعاً غريباً بالنسبة للمؤلف فرأى جانب الوطنيين الذين يريدون الوصول للمناصب العليا حيث كانت الدولة في حالة تطور حقيقي حسبما يرى إيفلين، كان المثقون يبحثون عن توفيقية مايفما بين الأصالة والمعاصرة، ولعل هذا ما اهتم به ايفلين في كتابه خاصة في إقامته الثانية بالقاهرة والتي دون خلالها الفصل العاشر من كتابه.

ويعرض ايفلين لثلاث وجهات من النظر يصفها بالانفعالية، تتمثل وجهة النظر الأولى في هؤلاء الأجانب الذين يعتقدون أنه «حسبما يرى المسلم، فليس هناك مصري حقيقي سواه أو سوى أخيه القبلي».

بينما يرى التجليز أنه ينبغي أن توضع في الاعتبار مصلحة هؤلاء الذين يريدون المحافظة على بقائهم طويلاً مما سيضمن لهم تائراً غير منظور، وهو يرى أخيراً أن المصريين والمسلمين منهم على وجه الخصوص يعرضون وجهة النظر القومية، وهو مايراه طبيعياً.

إلا أنه يحدد موقف المسلمين من الأجانب في بعض النقاط التالية:

- من يتمم الشرقيين بأنهم ظلوا شرقيين بالرغم من سيطرتهم على التجارة والصناعة، فإنه يرتكب حماقة إذ أن التقدم العلمي لا يستتبعه بالضرورة أي تحول في الروح، فالكهرباء بلاشك أفضل بكثير من الشمعة، إلا

الثمالة



يوم ودعتك، أحسست أننى أموت، لم أمر على فترة احتضار ولكن الموت جأضى كائننى قد دعوتى، وبسرعة لىى طلبى. كانت كلمة بسيطة قد تفوهت بها لنفسى، لم أدرك أنك ستسمعها بهذه السرعة وستلبى طلبى بسرعة. مر كل شىء... كل شىء، انتقائى إليك، تتصلنى من هذا الانتماء، انفكاكى منك وفجأة وجدت نفسى فى الطريق. لم أدرك أننى كنت أسلك طريقاً وعرة ولكن أول حجرة تعثرت بها وأنا أغادرك ضريت قدى بالعمق، عرفت عمقه بعد أن صار الطريق بيننا مستحيلًا.

وهل أنت لاتدرى ماهو المستحيل، وأنا كذلك لم أعرف أننى سأواجهه باستغراب فى أول الأمر وبتشكيك لحالة القرية التى جرفتنى بعيداً عن فترة من عمرى... من عمرى؟ وهل كان لعمرى قبل معرفتك معنى؟ توقفت عن الكلام، هذه رسالة، لا مرسل إليه واضحاً توجهها له ولا عنواناً معيناً تكتبه على الغلاف ولا طابعاً مقررًا ثمنه تلصقه لم تمرزق الرسالة، فاكتفت أن تكتب على ظهرها اسمها الكامل وحينما فتشت عن عنوانها، وجدت نفسها تكتب عنوانه هو، عنوان المرسل إليه الذى لاتعرف تمامًا كيف تؤمن وصول الرسالة إليه. قال لها بحواسه الست أنها ستشتاق إليه وقالت لها الأبواب التى طرقها للدواع، إنها لاتعرف انتماءها الحقيقى وعندما رأت الشاحنة الطويلة تعميق السير فى شارعها اللامتهدى بكت. لم تكت قبل ذلك؟ من خدعها ففرو بمشاعرها التى لاتعرف، وببراءة صنفها الضائع؟

ضائع؟ فى استراحة صغيرة على الطريق كان صديقان ينتظرانها صديقة وصديق، قالوا لها إن رحلتها طال وانتظارهما لها طال ووصولها المؤقت تأخر، كان يجب أن تفهم من كلامهما اللوى، أنها يجب أن تستمر فى الرحلة وأن عليها على الأقل أن تتوقف فترة معهما. فمن الصعب كثيراً التعرف على صديقين وفيين مثلهما. هل شكيت يوماً بجهل لهما؟ لا... لم تشك أبدًا

كان في قلبها بالنسبة إليها يقين كبير، لهه اليقين الأكبر
تفكر اليوم في اليقين الأكبر؟ عنوانها عندها تحتفظ به في زاوية خزانها التي تخفي فيها أشياءها الثمينة.
الخط واضح جميل أنيق يتوهج حباً
كانت تستمتع بوصول الطائرة لتقلها، ياولها لم لم تتم أن تتأخر الطائرة فترة أكثر؟ لم خافت من تكرار تأخرها؟
لم لم تعص الزمن وساعة يدما التي تلاحق نبضها، فيتسابقان ويطلبها الخوف أن لا تصل المطار... وتصل المطار
ويعلم عن تأخر جديد فيصيبها الرعب، يصيبها الرعب؟
الم تدرك أن القدر أكثر حكمة منها ومن انتمائها؟
الم تفهم أن تكرار تأخر الطائرة بشير... ليل يومئ لها بالتخلف
لم تر في الجو ليل عاصفة، البحر أزرق والرمال نائمة والجبال صامدة.
اليس كل هذا ليلاً على الحفاوة بها، ثم رفضت تلك الضيافة؟
لو رفضت... لو سمعت... لو أصدفت... لو فهمت حكمة الصديقين حينما رحبا بها.
لم لاتصحب الترهيب والضيافة والعناق؟

حينما نزلت السلم بالمصعد، كانت تتطلع إلى قدميها، وقدماها خائتاها، كان على قدميها أن تتشبها بأرض المصعد
وترفضا التحرك لو تسمرت قدامها هناك، لبقى المصعد واقفاً أو لهه كان يعود إلى المصعد بدل الهبوط، ألا تعني كلمة
مصعد معنى عكس الهبوط؟
وحينما ألحت على المصعد بأن اسمه مهبط انصاع لإصرارها وهبط بها وتوقف للحظات قبل أن يفتح بابه. كان يمكن
أن لاتخرج من الباب لعلها لو فعلت ذلك، لمصعد ثانية حيث تجد كل أبواب التوزيع تستقبلها بالأحضان. لم خافت من
المصعد ومن العودة ومن العناق والأحضان والقبليات؟
الم تتعود على كل هذا طوال سنوات طوال؟
هل انتهت السنوات أم أنها هي التي انتهت؟
سبب ماأنهاها وهي... لم تكن ضائعة بين السنوات، كانت تجيد السير على الطريق وصوت قدميها يطرق الأرضة
ويتوقف أمام بعض نوافذ المخازن المشحونة بالبضاعة التي تحب.
وتعود كل يوم محملة بالأشياء الجميلة التي تختار. كان لها حق الاختيار وضيمت هذا الحق الذي سجل لها ونجحت
ثمنه من عمرها الذي صار جميلاً بتلك الحقوق المسجلة لها
يوم رأت طائرًا يحلق في الفضاء في سماء إحدى البلدان القريبة، سالتها صاحبة البيت: - لم لاتردين على سؤالتي؟
فانتبهت أن هناك سؤالاً مطروحاً عليها، فادارت وجهها وسالت عيناها أجابتها صاحبة البيت: لم تكوني معي أين
ذهبتي؟

فاحتارت بماذا تجيب. هل تخبرها عن خوفها من الانتماء الذى تخشى ألا يدوم؟ وأن هذا الطائر المحلق فى السماء الواسعة أفضل من كل الناس إذ لا حدود توقفه وأنه يستطيع الطيران إلى... إلى... إلى أن تصله خرطوشة صياد. كم من العناوين وأرقام التليفونات تملك فى زاوية الخزانة؟

بعضها أسماء بلا عناوين وأرقام دون أسماء فكيف الوصول إلى من تريد؟ كيف نسيت أن تسجل اسم صاحب التليفونات أو عنوان الاسم؟

الآن هى تملك أوراقاً لأسماء عزيزة وأرقام تليفونات طاماً أرسلتها لأصوات من تحب ولكن، لعناوين للأسماء العزيزة لأسماء للأرقام، هى لاتميز: ماالفرق بين الشريان والوريد ولكنهما ضروريان لاستمرارية الحياة ولكن لم؟ حاجتها للمعرفة، هى تحتاج نسياناً. غياباً عن النفس، هجرة عن الروح، ليعود إليها بعض صفاتها الذى عكسه الدم المنقول بين الأوردة والشرايين

علميتا الشهيق والزفير مستمرتان ولكن هل دم قلبها نقى وريتاها اللتان تنتفسان، اليس فى الجو غيم أو غبار يلوث نبضهما فيرفض القلب الانتماء؟

فى العمر الطويل الأحمر الجميل المحاط بزهور من شتى الألوان، سألها بلهفة وجه تظن أنها تعرفه: - متى عدت؟
أجابت: - أتذكر وجهك تماماً ولكنى خجلة لنسيان اسمك.
فرد باستغراب؟ لو نسيت كل الناس فلا يمكن أن تنسينى

لم تكن قادرة على اللمعة ذاكرتها المبعثرة فطلبت منه باب أن يذكر لها اسمه لأنها اكتشفت فى تلك الساعة، أنها قد كبرت فى السن وأن لذاكرتها أن تضعف، بدا الاستغراب على الوجه، مذكراً إياها بأنها نصحت ذات يوم أن يعود إلى مدينته ولكنه لم يفعل وذهب إلى مدينة أخرى وهو لا يدري إن كان نادماً على عدم الأخذ بنصيحتها وشاكراً لها ذلك. أجابته: - لاأزلت لاأدري.. لا أدري من أنت ولاأتذكر هذه النصيحة، فهل عدت إلى مدينتك أم لم تعد، ومهما كانت النتائج فأرجوك أن لاتضع اللوم على فاتنا فى هذه اللحظة قد ضيعت الطرق.

فى اللحظات القليلة والساعات التالية الأيام التالية والشهور التالية، زاد إحساسى بالتعب من ضياع الطرق التى اتسعت أحياناً وضائق أخرى فصرت أصدع أحياناً بدل أن أنزل أو أنزل بدل أن أصدع.

نظر إليها صاحب المحل القريب من مكان عملها، وهو يتأمل قدميها ثم همس فى أذن العاملة، فتاملت قدميها وبخل المحل من دخل، توقفاً جميعاً ينظرون إلى قدميها، فانزلت وجهها، كانت ترتدى فردتى حذاء مختلفتين:

صوت قدميها تترقان الرصيف وهى تحاول تخفيف الصوت لنلا يتنبه المارة لقدميها اللتين تضمهما فى فردتى حذاء مختلفتين وحينما وصلت البيت دخلت غرفتها فتفتت عن فردة حذاء تابعة لإحدى الفردتين التى تبس فلم تجد إلا فردتين مختلفتين كذلك.

ثم استغرقت، لأنها اكتشفت أن كعب إحدى الفردين أعلى من الآخر وهي سارت كل هذه المسافة دون أن يبدو العرج عليها أو هكذا خيل لها وإلا فلم بدا مظهرها طبيعياً وساقها ليستا بنفس الطول مع الكعبين المختلفين الارتفاع؟ هل تسير حافية؟ قدمها مركز ثقلها. نعمها بدا ضائعاً دون قدمين ثابتتين على النافذة المفتوحة كان الطائر يقف ثم يقفز على الرصيف. استغرقت، كان هدفاً سهلاً للصيادين فلن هم ولم تركوه يقفز فرحاً. حاولت هشاً بيدها، ثم بصوتها، فلم يابه لها، لعله لا يريد أن يرضخ حتى لن ينيبه إلى إمكانية اصطاده. ماشأتها هي؟ إنه حر ويريد الاستمتاع بصوت تصفيق جناحيه. ذراعاه الموحتان بالخطر لاتيحيان لها الطيران. إنه انكى منها ويملك ما لا تملك.

الرسالة أمامها ناقصة، لاتوقع لاسمها هي الرسالة ولا عنوان للمرسل إليه: اتدري ماذا كنت أقصد بالانتماء؟ إذا كنت تدري فأخبرني، اكتب لي، أنا في حاجة لن يعرفني بمعنى الانتماء. لم تذكرت هذه الكلمة في القواميس دون ملول وأضح لعناها؟ عدة عبارات لست أدري أيها الأصعب بيت؟ معينة؟ صديق؟ حبيب؟ مشاعر؟ التزام؟ قارة، مبدأ؟ هل وجدت القواميس لتعرفنا أم لتفرقنا في متاهات الكلمات والألفاظ؟ ولكن اليس للألفاظ معنى؟ أنت تعرفها وأنا أعرفها. إذا كنت أنا غير صريحة فلم لاتصارحني وتريحني من الارتباك؟ تخشى على من الضياع؟ من قال لك أنني لست تائهة أكاد أنسى اسمي؟ لو خيرت بين كل هذه المعاني فليها تختار لي؟ أرجوك اختر لفظه وأنا مستعدة أن أتمسك بها، اكتب إليك لأرتاح فيزداد - ضياعي إذ لا أستطيع العثور على عنوانك. لم لاترسله لي لأبحث لك برسالتني. سمعت الأوراق من الزاوية ومعهترتها على الأرض، فاختلعت الأوراق، بانفكاك الدبابيس المشككة بها أوراق عليها عناوين وأرقام تليفونات أيها تنسب لأي؟ أيها يوصل إلى الآخر

قالت هذا ولم... لا إنه كابوس يجب أن أستيقظ، هُزت يدها إحدى كفتيها فاستيقظت. تأملت الجدران والنافذة والباب وتأملت كل أنحاء الغرفة فلم تعرف على معالمها ثم... ثم تذكرت أنها تبيت في فندق؟ حاولت تذكر اسمه فلم تستطع عادت إلى النوم لتكمل الحلم الكابوس. ولكن النوم عصاها فبقيت تنظر إلى السقف عله يخبرها بشيء. هناك كثيرون يستيقظون الآن وهم في أسرهم وغرفتهم وبيوتهم وأصوات أفراد عائلتهم تتحاور وهي... هي تبدأ نهاراً وحينئذ تنتظر أن يكون سعيداً.

محمود سعيد في ذكرى ميلاده المئوي الرجل - الموقف - الدور



عندما تسأل البعض أمام محمد محمود خليل بك صاحب البصيرة الثاقبة والمجموعة الفنية النادرة لماذا لا تضم مجموعتك أعمالاً للفنانين المصريين قال:

سمعت في يوم ما بفنان مصري انتصر لأنه فشل في حل إحدى المعضلات الفنية أو انتصر في إحدى الأزمات العاطفية، إن الفن الحقيقي لا يتحقق إلا بتأثير من دافع حيوي كهذا.

كان ارتباط الإبداع بمثير متازم واختيار سيكلوجي قاس شرط أساسى لبلورة تجربة حقيقية وعدم الوقوف عند حدود التنمية المعلوماتية والمهارية لصناعة الصورة والتمثال، واتباع القواعد والتقاليد الراسخة، أو حتى التلاعب بالاعناصر والتكوينات والرموز وموضوعات التعبير لإنتاج مجموعات من اللوحات الجميلة، كان مطلوباً ما هو أكثر من ذلك، أن تشتمل جذوة قدرية لا يختارها الفنان ولكن يدفع إليها بأقداره تعصبه وتمزقه ويتجاوب معها بسجيته وشقائه، ويرسف في أغلالها كجواز مرود إلى عالم الإبداع الحق.

وحياة محمود سعيد تمثل نموذجاً درامياً لهذه الحالة النفسية الممزقة بين حياة الارستقراطية والجاه والنفوذ، وهو ابن ناظر النظائر الباشا ونيس الوزراء، واختصاص الحقوق، ومهنة القضاء بمتطلباتها المرجمية التي تطوى العاطفة لصالح اللوائح وما تحويه الاضابير والمستندات من ناحية، وحب

للفن الذى ملك عليه كيانته واستغراقه فى معاشيه والتعبير عن أبناء الطبقات الكادحة فى ورعهم وفى جمرهم الحسى وفى كفاحهم وفى انكسارهم وفى شمعهم، فى تأملهم وفى صخبهم. وفى العوالم التى تكتنفهم، الزيف والبحر والنهر والمعمار والأصحراء.

كان الفن فى عهده وفى وسطه العائلى خارج قائمة المهن المعتبرة، وكانت عائلته لا ترى فى فنه قيمة إلا من خلال إطراد الأجانب له.

كان محمود سعيد ينظر من وراء منصة القضاء إلى متهم بالتبديد، وهو يصلى فى ورع يائس فيخط على أوراق القضية خطوطا يسجل بها اللحظة التى تلح على ضميره الفنى الذى ينساب من ضمير القاضى ليتحول إلى أسطورة من أساطير الوجدان المصرى فى لوحة المصلى، وكان يلوح ضوء الشمس يتلألأ على السمك فى أبدي الصيادين فيوشع بالضوء كالناس، ويمكن هذا اللمع فى خياله وفى وجدانه وفى حلم النساء وحلم البقطة يلح عليه حتى يفرغه بأن يهرع مبكرا إلى سوق السمك يسجل على الواقع ما وقر فى خياله منذ الإحساس الأول الذى مرت عليه شهور عديدة، ويدخل فى حى إفراغ متواصلة إلى أن ينتهى من رائحته الصيادين. يرى فى بنات البلد بملايات ألف والخموض الذى يكتنفهم ترجمة لشخصيات نستوفيسكى الثنائية التى تجمع بين الشيطان والملاك فى جسد واحد، طوف فى متاحف الفن الكبرى وعاصر التيارات المارقة للفن الحديث إلى جانب روائع الكلاسيكية والواقعية والرومانتيكية والتعبيرية والسيرالية. وتلمذ مع وجهاء جيله فى مراسم الأجانب المنتشرة فى الاسكندرية، ولكنه كان مدفوعا بقوة لبؤرة أسلوبه المتفرد، وكلته يبعث عن حريته المفتقدة فى الوسط المحافظ البروتوكولى الجامد، ولزيميات المهنة المحيطة بالاحساس لحساب الدور المؤسسية.

أعمال من إبداعه سكنية، وأخرى صاخبة، منها المتفجر فى تعبيره والطافح برمزيت، ومنها البارد الجامد، عوالم عديدة طوف فيها، الضخوض المحافظة والمنطقة، التكوينات الخيالية التى أحبها أكثر من تكوينات النموذج - الموبيل - لإتاحتها مساحة أوسع للخيال والتحرر، والمطبعة التى تمكن أن يترجم فى مفاظها تعميمات خالدة ومن خلال كل ذلك البحر السكن والصفى، اللوحة والزقارة، السر والسحر والشجن، الرعب والانس، الأسطورة والمساة، الأمل والقدرة، تحت أنواء الموج وعويل الرياح، البحر الذى يمثل خيط الربط فى كل أعماله بصورة أو بأخرى.

لقد أحب محمود سعيد وهو ابن الخاصة، مصر والمصريين، كل المصريين، الكادحين خاصة، مثله فى ذلك مثل إبراهيم باشا، ونوبار باشا، ويوسف كمال، وأحمد شوقي، ومحمد فريد، وسعد الخادم.





لقد أحب المتمردين والمضطهدين من الفنانين ومسيحيس يونان - فؤاد كامل - منير كنعان - حسن التلمساني، فانضم إلى جماعاتهم - الفن والحرية، جانح الرمال، وشارك في رعاية الفنانين في معانيناتهم من المرض والفاقة، ودافع عن حقوقهم بإنسانية ومحبة.

محمود سعيد ليس رائداً لفن التصوير المصري المعاصر فحسب، إنه نموذج للشخصية المتفجرة المتفاعلة من مكونات متصاعدة متناقضة، ترمد عليها بأن انتزع نفسه من مهنة العطاء القضاء ليتفرغ للفن باقي حياته، فالفن عنده مثل التنفس لا يمكن له أن يحيا بدونه.

وقد فجر محمود سعيد قضايا كثيرة في حياته وبعد مائه مما يدل على خصوية تجربته وقوة سطوتها، فقد كان أول من يعرض لوحات العاري في قاعات يقيمها المحافظون من ليسة الطرايش والياقات النشأة في تحد غير مسبوق.

وكان في ذلك فارسا يتوانى فعله بخلع النقاب على يد هدى هانم شعراوي، ويدعوى قاسم أمين، ويدعوى التفرغ التي تبناها سلامة موسى والحرية التي دافع عنها طه حسين، وما نحن في كليات الفنون في بلادنا وقد تم حظر استخدام الموديل في دروس الرسم إنعانا لهجوم المتطيرين وأعداء الفن، وتلمح متقيات يرتدين القفازات في قاعات الرسم والنحت، وفي الشائيات بعد رحيله بأكثر من عشرين سنة اضطر التعليم في مصر لمصافرة كتاب أعد لطلاب الثانوية عن التذوق الفني به عدة مئات من الصفحات وإعدام جميع النسخ، وسحب النسخ التي وزعت على الطلاب لأن حملة صحفية تبناها زمرة من السلفيين، وكان السبب أن بالكتاب لوحة لمحمود سعيد يصور فيها ساعي البريد وعليها اسم - الرسول - فداعى أصحاب الحملة أن الكتاب قد تجاسر وصور الرسول عليه السلام - بالرغم من أن الصورة تنطق بمحتواها وأن كلمة الرسول تعني في اللغة حامل الرسائل، وشهد الحيرة والتوتر على المسئولين عن قاعات العرض حينما تصل لوحات بها شيء من العري في معارض دولية لتعرض في قاعاتهم، ولكنه ما زال صعيراً على معدة الثقافة وهي تتلاعب لدخول القرن الواحد والعشرين أن تهضم ما هضمته معدة المصريين في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن.

محمود سعيد رائد مفجر صاحب تجربة حقيقية أشعلها صراع عنيف وإصرار عنيد وحساسية شاعرية موهبة.

نال محمود سعيد من عناية النقاد والكتاب والمنظرين المصريين ما لم يحظ به أي فنان آخر روما باستثناء محمود مختار، وكان أكثر ما كتب عنه في حياته من نقد ينشر في الجرائد الأخرجية، فقد كتب عنه أحمد راسم، إسماعيل أزار، بدر الدين أبو غازي، حامد سعيد، جبرائيل بقطر، صدقي

الجبائخنجي، ومصبيس يونان، فولاد كاماله، عزت مصطفى، نعيم عطية، كمال الملاخ، رشدي اسكندر، سند بسطا، مختار العطار، صبحي الشاروني، وعز الدين نجيب، تناولوا أعماله من زوايا مختلفة تأملية، تحليلية، اجتماعية، رمزية وسياسية، كما كتب عنه من الوجهة الأدبية كل من محمد حسين هيكل، مي زيادة، المازني والعقاد وعبد الرحمن صقلي.

المدخل: المفردات:



في جو شهد ترسيخ حركة الانسلاخ عن الجذور التراثية الوطنية الذي بدام الحملة الفرنسية وتواصل بإقحام الأسرة الطوية الحاكمة الذوق الفني الغربي في الفن والعمارة والآثار وانتشار الفنانين المستشرقين في مصر لخدمة القصر والحاشية كمستشارين ومعلمين وموظفين ومكلفين بمشاريع كبيرة وصغيرة.

وكان ارتباط أولئك الفنانين الأجانب بالطبقة الحاكمة يحتم اختيارهم كفنانين محافظين ومهنيين ليس لهم طموحات إبداعية إذ كان مدخلهم تجارياً بحتاً.

ومع تسليط الضوء على أهمية الفنون الجميلة من قبل أهل الاستتارة من النبلاء والمشايخ والأفندية وتأسيس مدرسة للفنون الجميلة في نفس عام تأسيس جامعة القاهرة.

وقد أكدت مدرسة للفنون الجميلة بدورها حضانة الفن الغربي من ربه المحافظة التي تتسم بالواقعية الأكاديمية التي تعطي قيم الانتقاء والذوق والمهارة المعرفية، حيث ركزت برامج التعليم بالمدرسة على التقنيات والطوع المؤسسة لها كالفن والرسم الهندسي والتشريح والتظليل وتكنولوجيا الجرافيك والاسطح والأجسام.

كانت هذه الأوضاع متسقة مع الحالة السياسية والاقتصادية، ومتوافقة مع مستوى الطموح الثقافي إذ رأى محركه أن مجرد دخول المصريين في مجال الفنون الجميلة، يمثل نقلة كبيرة في مواجهة سيطرة الأجانب على الأنشطة الفنية وفي ظل شيوع الاعتقاد بتحريم الفنون أو بالدعوة إلى اعتبارها هامشية.

وفي هذا الجو خرجت الفعلة الأولى من الرواد من المدرسة وعادوا من البعثات إلى أوروبا مؤهلين بالمهارات الأكاديمية ولكنهم لا يتمتعون بالمكانة الاستقرائية التي يحملها الفنانين الأجانب.

وعانى أولئك الرواد من حالة تنحصر في التعامل مع نوعيتين من المصريين، فريق مشجع لهم ولكنه محدود في قدرته على المساندة، وفريق يتباهى باتصاله بالفنانين الأجانب المقيمين والزائرين وغير المتأهلين لدخول مفاخرة مع الفنانين المصريين الجدد.

ومع روح الرعى بالحرية ويتكبد الهوية المصرية والمطالبة بالاستقلال ودعوة الاستقلال التام أو الموت الزفام، التزم رجال المال والأعمال مع رجال السياسة وبلاء لهم مكانتهم لدعم فكرة الهوية في الفن وفي الثقافة، وازدهر في هذا المناخ مفكرين وفنانين وخطيون ذوو اهتمامات شمولية . نهضوه فلمح أحمد شوقي والعقاد والمازني وهيكل والحكيم وسيد درويش وسلامة حجازي وداود حسني ومحمد عثمان وبيع خيري وسلامة موسى وتجيب الريحاني وغيرهم . انمكس هذا التيار على جماعة الرواد الأوائل للفنون الجميلة كل بطريقته الخاصة، فبينما وجد أحمد صبري ومحمد حسن ضالتهما في مواصلة ما تعلماه في المدرسة وفي البعثة للارتقاء بصناعة الرسم والتلوين وترسيخ السيادة والتقنية، ونقلها إلى أجيال لاحقة من خلال التدريس اتجه واغب عياد إلى الأوبرا وإلى الأسواق الشعبية هو ويوسف كامل لاستلهام البيئة الشعبية بسلوب مميز لكل منهما، ويلجأ محمد ناجي الذي علم نفسه خارج المدرسة إلى النهضة المصرية كموضوع والريف مشاركا محمود مختار كل بطور منهجه واسلوبه الخاص.

وكما يقول ومسيس يونان مركنما المطالبة بالحرية الجماعية، وتكبد الشخصية الفردية صنوان لايفترقان، ويؤكد يونان خطورة هذا الانقلاب الخطير في مجرى تاريخ الفن المصري الذي قام تراث في جميع المهد على تقاليد جماعية وطابع مميز.

ثم يقرر أن محمود سعيد بلا تردد كان صاحب الشخصية الفنية البارز والأشد استقلالا بين أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بسلوب شخصي واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه، ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

محمود سعيد . السمات الشخصية والمؤلف

ولد محمود سعيد بالاسكندرية في ابريل ١٨٩٧، وتوفي بها في نفس يوم ميلاده عام ١٩٦٤ وعاش ٦٧ عاما حافلة بميلاد ونمو وتجهز ونجوميّة وصراع داخلي وخارجي عارم.



وقد كان ابن ناظر النظار (رئيس الوزراء) وخال الملكة فريدة ومنتسبا إلى عدد من العائلات النبيلة من أصحاب الجاه والثروة والنفوذ وعاش في قصر والده بجهة سيدى أبو العباس بالاسكندرية بحرى، ونشأ تحت الرعاية والعناية، وقد نال ما لم يبلغه غيره من الفنانين المصريين من جيل الرواد من مكانة واعتراف رسمي فتصدر اسمه قائمة الرواد مع محمود مختار واحتل المساحة الأوسع فيما كتب عن الفن المصري المعاصر في حياته وبعد وفاته، وقد عاش حياة متضاربة . في وسط لرستقراطي ومهنة بيروقراطيه وهواية برهيمية تسلطت عليه واسلم نفسه لها، وهي فن الرسم والتصوير التي لم يكن لها



مكانة اعتبارية من أى نوع فى عهده وبينما كانت مكانة سعيد تتوطد فى الأوساط الفنية على أعلى مستوى كان تقبل عائلته لفننه مبنيا على أعجاب الأجانب به فقط.

وقد جاء محمود سعيد مختلفا بشدة عن زملائه من جيل الرواد لأسباب ترتبط بتكوينه الشخصى والعائلى والدراسى والمهنى. فقد سلك مسلكا دراسيا مختلفا إذ التحق بمدرسة فيكتوريا ثم الجيزويت وهو فى سن السابعة حتى الحادية عشرة ثم وفر له والده مدرسة خاصة بالقصر حيث عهد إلى نخبة من الأساتذة لوضع برنامج دراسى على نظام المدارس الحكومية فيما بين عام ١٩١٠ إلى ١٩١٤ ومن بين المعلمين يلاك بورن مدرسة الرسم والتلوين للمائى والسينيورا كازونافو الفنانة ومعلمة الرسم، وبعد أن حصل على شهادة الكفاءة منازل عام ١٩١٢ التحق بالمدرسة السعيدية لمدة عام واحد ثم انتقل إلى الاسكندرية بعد اعتزال والده رئاسة الوزراء وحصل على البكالوريا منازل عام ١٩١٥، وفى هذه المرحلة ظهرت ميله فى الرسم حيث ملا صفحات الكتب والكراسات الدراسية بالرسم وكان على السبورة مقلدا استانه توفيق افندى الذى كان يرسم على السبورة فى منزله، كما كان يرسم رسوما ساخرة من استاذ اللغة الانجليزية بمدرسة السعيدية ويسرع بالعودة إلى مقعده.

وحاول سعيد أن يتخصص فى الفن بالدراسة ولكنه اضطر تحت وطأة التقاليد إلى الخضوع لإرادة والده وسافر إلى باريس فى سن التاسعة عشرة ليحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩١٩، وفى فترة بقائه فى فرنسا لم يتصلط ولم يعان البؤس الذى لاقاه محمود مختار - كان ميسورا وأما ولكنه تعرض بالمتاحف إلى تيارات الفن الحديث وإلى تمجيد الحرية وإلى إصدار ثورة ١٩١٩ فى مصر والدعوة إلى البحث عن الذات والاستقلال وبعد الانتهاء من دراسته فى فرنسا التحق برسم الكرخ الصغير الذى أسسه الممثل الفرنسى لافون بوريل، ثم بالدراسة الحرة باكاديمية جوليان بباريس حيث تتلمذ على يد الفنان بول البيرلوراس من ١٩١٩ إلى ١٩٢١، كما عكف على الدراسة الشخصية فى متاحف هولندا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا، وكان لذلك تأثير فى تنشئته مستقلا عن التيار الأكاديمى والأوروبى والسمات الانتباعية التى هيمنت على مجموعة الرواد وظهرت فى أعماله المبكرة. وغضب أبوه على هذا الاستغراق فى الفن فبادر بتعيينه بسلك القضاء عام ١٩٢٢ كمساعد للنائب بالمحاكم المختلطة بالمنصورة - التى أصبحت ملهته فى هذه الفترة وظل يترقى حتى أصبح مستشاراً.

ومع شتت محمود سعيد بتقاليد رفيعة المصادر، كان مرفه الحساسية فى احتفاله بالحياة اليومية والفولكلور المصرى.

وبالرغم من الهدوء الظاهر فى حياة وشخصية محمود سعيد وحرصه على حجب حياته العائلية، إلا أن حياته الداخلية قد عانت من الصراع العنيف بين تقاليد مجتمعه وأسرته المحافظة المستقرة وما يترتب

على ذلك من قيود - وبين رغباته وتطلعه إلى التحرر والتمرد والاطلاق وفي هذا يقول بدر الدين أبوغازي:

دشء قدره أن يجمع بين مهنتين كان اليفاق بينهما عسيرا أرادت له ظروف حياته أن يمضى فى دراسته للقانون بينما ميواله تشده إلى دراسة الفن ولكفه طوى فى نفسه هذا الصراع ومنعه هياؤه ومحبته لأسرته واحترامه لتقاليدهما أن يعن اختياره ويؤشر على الطريق كما قال كثيرون غيره فى تاريخ الفن واستطاعوا أن يخلصوا فى البدء من الصراع ، كانت صفات سعيد الذمنية واعتداده بنفسه وحرصه على كرامته جعلته يعطى وظيفة القضاء من جهده قدرا كبيرا تمثل فى احكامه ويحوى القوانينى التى عكف عليها خمسة وعشرين عاما من حياته حتى وصل إلى منصب المستشار فتخطى عن منصبه وأعطى للفن كل وقته.

وهكذا قضى محمود سعيد الجزء الأكبر من حياته كشخصية مؤسسة صاحب مسئولية تجاه المستوى الاجتماعى المرتفع للأسرة النبيلة فى سلوكه ومظهره الملتزم والمحتفظ والذي يكبح انفعالاته ويستلهاها داخليا. دون الإفصاح عنها بالمرّة.



وقد ظلت مكبوتاته تجاهد فى التسرب إلى السطح المؤسس الرسمى فى صورة حبه لفن الرسم والهروب من بلاغة الحجة اللفظية الاستنادية ذات المعنى المصد الجامع المانع فى طموحه - إلى اللعب بالأحبار والأقلام فى عمل مسودات تخطيطية ثم الرسم ثم الفحم ثم التلوين، وصار أكثر حرية وانطلاقا فى جولاته الأوروبية فى المتاحف الزاخرة بأعمال مثيرة فأصبحت لديه الجوانب التطولوجية والجوانب المؤسسية التى انصهبت تدريجيا حتى اتخذ قراره الجسور فى هجر مهنة العمر (القضاء) وأن يصبح فنانا متفرغا لفنه. ويمقاييس الوسط الاجتماعى الذى نشأ فيه محمود سعيد ابن رئيس مجلس الشيوخ ونسيب البلاط ويمقاييس النظرة الاجتماعية الاعتبارية للقاضى فى مواجهة الرسام نستطيع أن نتصور مدى التضحية ومستوى التحدى والضغوط النفسية التى كابها ليتخذ هذا القرار المدعى الذى مكن الانطولوجى الامبريوى على اعتناق المؤسسى، وعلى مستوى آخر فإن محمود سعيد قد تنازعت رؤيتان للعالم: رؤية محافظة فى تصوير الشخصيات البورتريهات وتتصاعد إلى مستوى المقدس عند تصوير المصلين والقبور وقارنى القرآن.... ورؤية حسية شقية فى تصويره العارى والتلميحات الجنسية الظاهرة الرجولية والأنثوية. وفى المسحة والحيوية فى الشخصوس وفى الإيحاءات الشهوانية صراع نفسى بين المحافظة الصارمة والنظام البارد. وبين الحرية والاطلاق - صراع بين الفضيلة وبين اللجون.

وعندما ترك محمود سعيد كرسي القضاء وهو فى الخمسين هدأت نفسه من الصراع الداخلى وتفرغ لفنه. ولكن ذلك قد أدى من الوجهة السيكلوجية إلى تحول طاقة الانتباه والمتابعة الموضوعية إلى ازدياد وعيه بالعالم المحيط به. فتراجعت الحيوية الرمزية والإحساس الشعرى والسحر الخفى للمناظر

والمدينة وراما اللطيف في الكورنيش وكان للتنازل عن المسؤولية المهنية في سلك القضاء وبين الميول الشديدة إلى الفن كان بمثابة مثير يركب له ضغوطه النفسية على الفنان ولكن نتاجها التعبيري والرمزي قويا.



وهناك بعد آخر لشخصية محمود سعيد يتضح من خلال مشاركته في الحركة الفنية فقد كان حريصا على المشاركة الفعالة على مستويين - أولهما متثرا بممارسته القضاء من حيث الاهتمام بالأجزاء التي يتألف منها موضوعه وإحكام التكوين والاعتناء بالخطوط المفصلة وزيادته بالحرفية - كما كان يعتنى بعمله بنفسه حيث شاهده هدى الجباجبجي «يقضى يوما بكامله في السراي الكبرى بالجمعية الزراعية الملكية في مايو ١٩٥٢». بين لوحاته يثبتها في أطرها بيديه ويرقمها ويصنف دليلها ويحملها من هنا وهناك كمن يعمل أولاده بين يديه في لهفة وحنان، ويقول الجباجبجي «رأيت أياها على هذا الحال لا يعتريه ملل أو تعب» وكان منضبطا دقيقا المواعيد بسيطا هادئا متلقيا هادئا يقرأ التاريخ والأدب ويستمع إلى الموسيقى اللطيفة، عازلا عن السياسة كما شارك محمود سعيد في جماعات ثورية في الفن المصري الحديث كجماعة الفن الحر التي شارك في معرضها الأول في ٨ فبراير عام ١٩٤٠.

كان يرسم للميول سبع ساعات يوميا وكان يستغرق في اللوحة الواحدة من اسبوعين إلى ثلاثة وأحيانا عدة شهور - وكانت بوارق الإلهام والمثيرات العابرة تلح على ذهنه لسنوات طويلة يتصالح معها بفعل فني. وكان ينظر إلى المتهمين في قفص الاتهام بعيون القضاء ويميز عاطفية في أن واحد. وأحيانا ما كان يرسم من فوق منطلة القضاء صورة متهم برئ يصلي في ساحة المحكمة.

هذه هي المكونات السيكولوجية لشخصية محمود سعيد: الصلح المحافظ للهادئ والفران الداخلي الصاحب الماجن للفرط في الصوفية وفي الحسية في أن واحد، كإيقاع الزار الصاحب الماجن المقتنع بالأدعية والدروشة، والتفكير عن الذنوب بالفران اللاواعي عند الدرويش والمجاذيب أو بفرض المستور عند بنات بحري بملايات اللث التي تكشف عن الشهوة المستترة وراء الأحجب المصطنعة.

والوقوف للتصارع بين الحياة الأرستقراطية والأسرة المحافظة والوظيفة الرسمية والمكانة الاجتماعية. والجنود التركية من ناحية، والانتهاز العاطفي ناحية الموضوع الرومانسي الشعبي الريفى الذى يحترم المشاعر والاهتمام بالجوانب الحسية الشهوانية ليس وفقا على محمود سعيد، بل ربما كان نمطا متكررا في تاريخ الفن يمتد من تولوز دى لوتريك في فرنسا، وفي المجتمع يمتد لإبراهيم باشا ونومبار باشا وأحمد شوقي وإبراهيم ناجى، حيث جمع كل منهم بين مجموع الصفات اللبانية في شخصية التركي أو الأرمنى للتنسب إلى الخاصة الأرستقراطية صاحبة النفوذ أو متخذة القرار ولكن امتيازهم إلى ما هو شعبى ووطنى كان متفجرا وفصحا كل بطريقته وبلغته ووسائله.

محمود سعيد بين الشرق والغرب «المصادر الرشيدة»:

يرى رمسيس يونان في محمود سعيد أنه عن حق بلا تردد صاحب الشخصية الفنية البارزة والأشد استقلالا عن الزئام، حيث انفراد منذ البداية بمللوب شخصى واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

كان محمود سعيد كثير السفر إلى الأقصر وأسوان وأبو سمبل في الثلاثينيات، وأثارة الفن الفرعوني بشدة، وتمركز اهتمامه على النحت والعمارة دون الرسم الذي يؤثر الهيئة على اللون، إذ شعر محمود سعيد بموضوعاته مجسمة وقد فتته رأس إخناتون الذي ألح عليه في رسم شخصه بل أنه يعتبر شخصا أتونيا من حيث هيمنة الشمس على كيانه التشكيلي كله. ويتعكس احتفاله بالنحت والعمارة المصرية على تشكيله لكل العناصر من ناحية وكتلتها تماثيل صريحة تحجر بعضها أحيانا كما في لوحة القط الأبيض التي تبدو وكتفها تماثيل في تكوين صامت ثم تصويره وكما في لوحة للدينة والمائلة والمصلين والشوايف وقد أنتجت كلها في الثلاثينيات. أما في لوحة السابحات التي أنجزها في عام ١٩٣٤ فيتضح فيها تأثير أفريقي نوبي بشاري حيث تتبدى المستحاث الثلاثة العرايا وكتن تماثيل أفريقية برونزية أو أبوسية بالغ في تجسيم التفاصيل والانتفاخات على غير عاتيه في هذه اللوحة. وبعد إلى تجسيم الكتل البشرية الرأسية في مواجهة المياه المتسابة أفقيا. الخلفية الباهتة. كما تظهر مؤثرات الفن الإسلامي في موضوعاته الدينية. ملامح للمقود والأعمدة والنوافذ المزخرفة.

أما تأثير محمود سعيد بالفن الغربي فقد كان له طبيعة خاصة، ويقول يونان :

«لا نكاد نرى شيئا يستحق الذكر أخذه سعيد من التراث الأوروبي. حيث أراد في بداياته التقليد، ولكن طبيعته غلبت عليه فإذا بالملو به يتقبل بصورة حتمية لا مفر منها.

أشاح محمود سعيد بوجهه عن الجمال المثالي وعن الحركات العضلية التي ميزت التيار الفني الإغريقي الهليني الذي انعكس على الفن الأوروبي بصفة عامة وعلى عصر النهضة على وجه الخصوص، ونبت التيارات الأوروبية فيما بعد النهضة كالباروك والروكوكو والرومانتيكية والواقعية والتكثيرية ورفض ما بعدها من تيارات حديثة. بينما أخذ عن الفن الأوروبي أسلوبا للتصوير ثلاثي الأبعاد بظلاله وأنواره وبرجاته اللونية، كما أخذ عنه القواعد الهندسية في تخطيط اللوحة ويقول سعيد أنه قد تأثر بفكر سيزان

«المصادر الرشيدة» مصطلح ابتكره عند الكلام عن محمود سعيد الفنان فؤاد كامل



واقترح به من حيث أن الطبيعة ليس بها خطوط، وهناك احجام تتحرك وعلاقتها مع احجام اخرى قريبة منها هي التي تكون للخط.

إن امتلاك الفنان الغربي للحيث بالشرق أدى إلى تأثيره الشديد بمعطيات الطبيعة المتميزة كما عكس نظرة عميقة للغة الفنية للشرق، ففي القرن التاسع عشر بدأ الكثير من الفنانين والباحثين إلى الانتباه إلى أهمية الاحتكاك بالثقافات الأجنبية كشركاء، وتبين لهم أهمية هذه المشاركة، ويقول أرنست سترافوس Ernst Strauss: «الحقيقة أن كل مجموعة من الناس تستطيع أن تتعرف على نفسها في الأعمال الفنية للآخرين».

ومن التمرد على العمق المنظوري والصياغة الاصطلاحية للتعبير عن العمق عند جيوتو وسيمون مارتيني وفرانز انجيليكو وفوكيه، استوحى سعيد الأرضاع المثالية والتجسيم بدون منظور كالنظري على التحاس للعناصر والتكوين المسرحي والمسحة القيسية .

ومن عديد من فنانى النهضة استلهم علاقات تكوينية مثل مجموعة العقود في مظهر منظوري مائل كما في الجانب الأيمن من لوحة انتونيللو داماسينا وعنوانها سانت جيريم في مكتبه ووجه البشارة لعدد من الفنانين ومن بينهم ليوناردو دافينشي ومن لوحات بليسي ومساسيشيو وروينز ورمبرانت استوحى مناهج معالجة الضوء لتجسيم الكتل والحجوم والإضاءة والسحر والرؤى الداخلية وتلخيص نقاط التركيز الضوئي والطاقة النابضة وراء اللوحة.

وقد استعار سعيد أيضا عددا من عناوين لوحاته وموضوعاتها كالعائلة، والبشارة... سان جورج والتين والطرد من الجنة. وتقرب أعماله من سقائلي سمينسو من حيث التركيز على الشكل والحركة واختزال التفاصيل مع ما في أعماله من مسحة ملحمية تنبئ في لوحة الزار ودراسة الخيول والصيد العجيب والراويش ومن مارك جيرفيلر ألوانه النحاسية اللامعة ورسم الشخصيات الكامي، وطبيعة الحركة في لوحاته، الوييض اللونى وتقسيم العناصر والتكرار للشخصيات مصفوفات شبه فرعونية. كما استلهم من دي كيريكو خلفيات الوحية. أشعة المراكب، الدخان الأبيض والظلال الحارقة في خلفية الصورة، القلط للمجدة والكلاب التي تسمى في خلفية للنظر.

ويصرح سعيد أنه مر بمراحل عديدة في تأثره بالفنانين التشكيليين، بداية بعب روينز للحركة والحيوية ورمبرانت لأن قيم الضوء عنده مدمجة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية وتحليل الشخصيات، وبعد قليل، وجد أن روينز سطحي، أما رمبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضفى باللون وابقى على الأحمر والبني فقط ثم أحب الهولنديين والبليجيين خاصة الأخوين ليونارد حيث يعتقد انهما وصلا إلى قمة الاتقان للصنعة أو التكنيك... وجد عندهما إلى جانب الصنعة والتكوين

الشعور الداخلى الشعرى... رغم واقعيتهما الواضحة كما تأثر ايضا بالايطاليين من عصر النهضة
وخاصة تأثره باللون فنانى البينيقية، بالإضافة إلى فنانين آخرين

موقف محمود سعيد من مصادر إلهامه



«الحقيقة السيكولوجية أن الفنان كان دائما هو للجهاز المتحدث عن روح عصره ويمكن فهم عمله
جزئيا فقط من خلال سيكولوجيته الخاصة، وإعياه أو غير واعية والفنان يشرب إلى الطبيعة وإلى
قيم زمانه قيمة.. هي بذاتها تشكل خصوصيته».

كارل يونج

الأشكال المتعاقبة للشائعة التى صورها محمود سعيد فى لوحاته من المظاهر والجمادات
والمصنوعات لها قدر من الإيحاء السحرى ودلالات رمزية، فهو يحول هذه الأشياء بدون وعى إلى رموز
لتكسب سيكولوجية خاصة تتخطى حدود مظهرها المرنى وقد اعتقد علماء الكيمياء فى القرن الوسطى
بان أرواحا تسكن المواد كالأحجار والمعادن، وذلك يرجع بأنه كما يوضح يونج إلى العقل الباطن الذى
يأتى دوره عند وصول الفكرة المنطقية إلى منتهاها، ويأتى دور الدهشة والغموض، حيث يملأ الإنسان
المناطق الغامضة والمجهولة بمشغولات من لا شعوره.

وكما يظهر هذا الإحساس الغامض بأن العنصر للرسم يحوى أكثر مما تشاهده العين فى أعمال
جيورجيو دى كيريكو الأسطورى الباحث عن التراجيديا الذى يقول عن أعماله الميتافيزيقية «لكل شيء
وجهان، الوجه المعتاد، والوجه الشبحى أو الميتافيزيقى الذى يراه قلة قليلة فى لحظات الاستبصار والتأمل
الشارد، وأن يضمن عمله الفنى شيئا لا يظهر فى ميته المنظورة» تظهر هذه الخاصية فى أعمال محمود
سعيد حيث أن بعض أعماله تبدو للمشاهد كالأحلام تتصل باللاوعى فطرف فى لوحاته بالصحراء
والتليل والمراكب الشراعية وبالجو وفى داخل المساجد فى منظور محكم وضاء بأضواء ساخنة قاهرة
وأضواء مصادرها غير منظورة، عناصر يومية دنيوية، وعناصر كلاسيكية صرحية تتبادر الأدوار على
مسرح لوحاته.

ومحمود سعيد يركز على عالمه الداخلى اللاوعى يمثل احتفاله بالعالم الخارجى من اهتمام ويقدّر
انشغاله بعملية التوازن والتوحيد والاقتران من الوجهة البنائية التركيبية وبالخطوط والرقعات اللونية،
وعمليّة تراكيب ولوحة عناصره فى صيغة تشكيلية خصوصية وربطها بما يجاورها وما يحيط بها من
صينغ مكانية، فإن الحياة الخاصة باللوحه تنطلق لا شعوريا فى حالة من الإلهام الحذر. وكأنه يتبع
نصيحة كاندنسكى بأنه لابد للفنان أن يركز عينيه على عالمه الداخلى بينما يركز أذنيه على العالم
الخارجى. ومن ثم فإن سعيد يعكس فى أعماله ذلك الجو الهروبى إلى الداخل وإلى الخيال حيث يعكس
خبرته العاطفية وليست الإدراكية للطبيعة فقط.

ومحمود سعيد قد نجا برجاجة عقله وحساسيته
وتلفاته من أن يقتنع بضباب الماضي والوقوع في أثر
للملامح التراثية، ولكنه أعطى إحاسيسه إلى أعماق
الاصوات الشاعرية في محيطه البيئي.

ولعل أبلغ تعبير عن علاقة محمود سعيد
بالأساطير يتجلى في عبارة ومسيس يونان التي يقول
فيها: «إن هذا الفنان الذي لم يصور قط الأساطير، هو
في الواقع خالق الصورة الأسطورة في فننا الحديث».



نفسهـيل من لوحة القرية عمارة القرية



نفسهـيل من لوحة القسوة النخيل

ويقسم هيربرت كون Herbert Kuhn الاتجاه الفني
إلى نوعيتين الخيالي الذي يتعامل مع الخبرة غير
الواقعية كالحلم، والحسي الذي يتعامل مع التأثيرات
البصرية بصورة إدراكية مباشرة وملموسة ويقول إن
المصريين قد تمكنوا من التعبير عن العواطف الدينية
والروحانية بحساسية بالغة منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة، وفي
أعمال محمود سعيد امتداد للتعبير عن تلك العواطف
بصورة مرفقة شاعرية.

الشرائح الملونة من تصوير الفنان عبد الغفار شديد

محمود سعيد

مائة عام على ميلاده



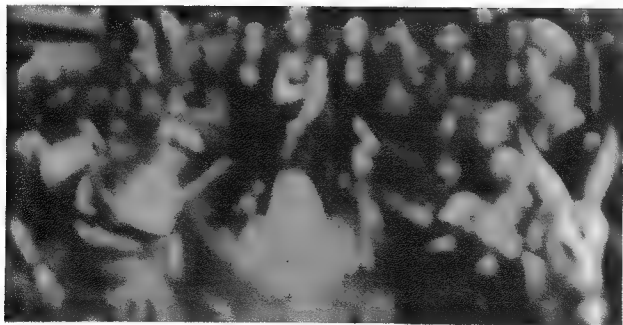
ليرة



١٠٥٥



١٠٥٦



المدينة



امراء - ذات الرداء الأزرق.



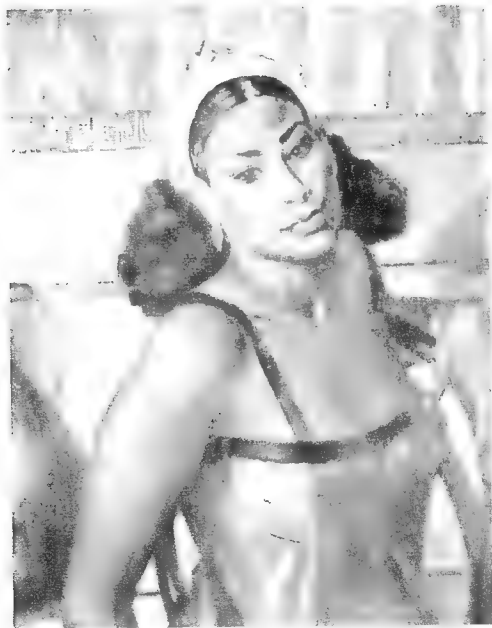
نادية وعصفور الكناري



نبوية بالرداء المشجر - زيت على توال



البشارة



نهاد علی کرسی



الديسكو



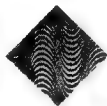
أمام الدوار ٤٠٣٣ سم - زيت علي توال



امومة ٥٠، ٤٠، ٥٠سم - زيت على ابلakash



بنات بحری



التنظيف الإجبارى لكليوباترا

أخرجوا الفتيات جميعا من البهو
نادوا على الشعراء الذين استهاموا بها
أجلسوهم قريبا من الأرض
غطوا دماء افتضاض العذارى الجميلات
بالشاش

غطوا المصابيح بالسيلوفان
ولاتتركوا رجلا واقفا دون أن تطردوه
اسألوا عن نوافذ ضائعة من منازلها
أحضروها

اسألوا عن محبين

أشواقهم حاولت أن تكون بغير ظلالٍ

ولم تستطع

جردهم وهاتوا الظلال

املاوا البهو بالصولجانات

مروا على المدن الساحلية واقترحوا نخبها

واخذعوا الناس

لاتشربوه

استعينوا بحيلتكم

مارسوا الجنس

من تناوه دون ملاحكةٍ

أحضروها ستصبح جاريةً

أعلنوا عن مسابقة للأغاني الحزينة

وانتخبوا سيذا

أحضروه

وفى البهو مروا على الشعراء
امنحوهم براميل خمرٍ
وآنية وأباريق
دوروا علي الآخرين بآنية وأباريق
ثم اقفلوا الباب
وانظروا
بعد حين من الوقت
سوف يثن المر الطويلُ
وسوف نرى جسمها المتناسق ينهب أحداقنا
أمهلوها فلن تتعثر
أذبال فستانها ستزيل الهواء الذي وطأته
أتركوها، تهملُ إلى العرش
تلمسه بأصابعها
تتذكر
لا تنحوا قبل أن تسترد مكانتها
وإذا ابتسمت
أطرقوا كالحيارى

سيندفع الشعراء

اتركوهم

ونادوا الجوارى اللواتى تاوهمن دون محاحكةٍ

أوقفوهن تحت الظلال

ونادوا المغني

فإن بدأ الحفلُ

قوموا جميعا إليها

اخلعوا ثوبها

أنهكوها بأنفاسكم

واغسلوا جسمها بالمياه التي يتوهمها بعضكم

واغسلوا القدمين

اغسلوا منبت الشعر

منحنيات الأنوثة

حتى إذا تعبت

قيدوها إلى الأرض

لا تجعلوا فيها فى اتجاه السماء
افردوا ساعديها إلى آخر الشوط
قيسوا مسافة ما بين أطرافها والهواء
ولا تسرقوا كل ريتها
دونوا فوق أردافها ما تشاءون
بعض الحروف
وبعض الرجاءات
وانصرفوا
سوف أتبعكم
سوف أوصد باب المكان
وسوف أعلّق لافتة :

المقيمة فى القصر
ترجو جميع المحبين أن يكتفوا بالطواف
وترك بطاقتهم
فهى نائمة فى الدهايز

جالسة قرب صحن من الخشب الأرو

تطحن حبات قهوتها

وتحاول أن تتذكر أسماءها كلها

وتحاول أن تتأمل مهد الجمال

وحلم الخيال

المقيمة في القصر

سيده السيدات

وأم البنات

وزينة كل الوصيفات والعاشقات

وخاتمة الملكات

اسمها ربما كليوباترا

اسمها ربما ناريمان

الموقع أدناه.

آخر عشاقها

عبدالمعظم رمضان



دي كيريكو . شاعر الحب القديم في المهرج . جاز على الزنك .

كاثرين بلسي ت: محمد الجندى

(1)

الحب لا يشتري بالمال*

بالرغم من أن عصر ما بعد الحداثة يقوم على لبنات من الاستهلاكية المفرطة، والمنطق الثقافى للرأسمالية الحديثة وشهوة المال، ومنتج لإرضاء كل نزوة محتملة - بل إنه قد يتواجد المنتج أولاً ويتحدد النزوة على أساسه فيما بعد - نجد أن الحب يبقى باعتباره قيمة خارج السوق وبينما يمثل الجنس مجرد سلعة نجد أن الحب هو شرط للسعادة التى لا تشتري، والشئ الوحيد المتبقى من رغبة لا يمكن أبداً التاكيد من إشباعها كاملة. وهكذا يصبح الحب أثمن من ذى قبل، وذلك لأنه لا يقدر بالمال مما يزيد شخصيته الميتافيزيقية رسوخاً وثباتاً. أكثر من ذى قبل أصبح الحب يمثل الحضور والسمو والخلود... أصبح يمثل ما يطلق عليه جاك ديريدا «التقاربية...الكلام الحى»^(١) .. اليقين - وباختصار أصبح الحب يمثل كل شئ يعجز السوق عن توفيره أو ضمانه.

ومن ناحية أخرى، فنظراً لما يمثله عصر ما بعد الحداثة عموماً وكتابات ديريدا على وجه الخصوص من موقف متشكك من الميتافيزيقا وما يشير به ما بعد الحداثيين من تساؤلات راديكالية حول الحضور والسمو واليقين وكل مطلق، نجد أنهم ينظرون إلى الحب الصادق نظرة المتشكك المستريب وربما جازلنا أن نتساءل فى ضوء خبراتنا بها حصاءاتنا وفلسفتنا وكل دليل وثائقي مادي... أين هي ضمانات الحب الصادق وتواصلاته وبراهينه على قدرته فى الوفاء بالتزاماته؟

الحب

فى ما بعد الحداثة

تساؤلات حول ميتافيزيقا الرغبة

*هذا هو عنوان أغنية شهيرة لعزقة البيتر التى تآكلت فى الستينات

وهي الوقت نفسه لا يقضى الشك مهما كان قدره على الرغبة التي هي قدر كل كائن حي والتي يشكلها.. ولا نقول بوجودها أو يحوها... نظام حضارى معين يمثل هو نفسه الباعث على تلك الشكوك. وهكذا يشغل الحب موقعاً تناقضياً في حضارة ما بعد الحداثة: فمن ناحية هو مرغوب إلى أبعد الحدود، ومن ناحية أخرى هو واضح السذاجة. وذلك كمثال كاتب بطاقات دهر يدا البريدية، فنحن نعلم بالضبط عكس ما نرغب أو عكس ما نعلم عن ماهية - نرغبنا (١:١٩٤).

وعندما لفت غورد ينفاند دى سيسيجير الانتباه إلى مشكلة الترجمة مكن قراءه من إدراك حتمية التفاوت الحضارى واستحالة سن قوانين يمكنها التظلم عليه. وكما وضع سيسيجير فإنه ليس بالضرورة أن نجد من الكلمات فى لغة ما ما يساويها تماماً فى لغة أخرى. وكما يدرك أى مترجم محترف فإن تلك المشكلة - ليست مقتصرة على الكلمات غير المحددة المعنى، بل هي تمتد لتشمل الضمائر والتذكير والتأنيث والأزمة والفوارق (٢) وكما يتضح من ذلك فإن المعانى ليست حكرًا على الأشياء أو حتى على المفاهيم المستقلة عن اللغة فيمكن المدلول (المعنى) فى اللغة وبشكل أكثر عمومية فى الأنظمة الدلالية، (كالرموز على سبيل المثال)، وهو لا يوجد فى أى مكان آخر. والتعبير عن المراد بتأينى، مع الأخذ فى الاعتبار أن الاختلافات لا يكتفها العالم أو تكتفها الأفكار. ويمكن الصدام بالعالم على أنه مقاومة ولكن (أى العالم) أبداً لا يمكن تعريفه أو معرفته خارج أنظمة الاختلاف التي تعرفه. والأفكار هي نتيجة للاختلاف وليست سبباً له، وهي علاوة على ذلك مؤجلة عن طريق الدال الذي ينتجها. ولأن المدلول مختلف

ومؤجل ومكمل ومبعد بواسطة الدال، نجد أنه لا يمتلك أى استقلالية أو جوهر .

ومن ثم فلا يوجد ما يؤكد أن خرائطنا اللغوية والدلالية والتبائية والتناسيبية هي خرائط دقيقة، فنحن لا نستطيع أن نفكر أو نتناقش أو نعقل أو نجادل أو نعى خارج نطاق الاختلافات التي سبق وجودها فى نظامنا الحضارى، والذي سبق وأن تعلمناه.

ولا يعنى هذا أننا نستطيع خلق كل شئ أو أنه مهما كان ما نؤمن به فهو مقبول وصحيح بنسب متساوية، فإذا كنت أؤمن بأننى أستطيع الطيران، فأنا بالأحرى ستصادم بالعالم كمقاومة.. وهذا يعنى أننا لا نستطيع ضمان إيجابية محتوى ما نعرف بمجرد زيادة التوكيد فيما تتضمنه تعبيراتنا اللغوية، فالتوكيد نفسه لا يتواجد إلا فى اللغة التي استحضرت لتبرره ولا يعنى ذلك أنه لا شئ يتغير، بل على العكس نجد أن المعارف تتعارض وتتصادم منتجة أشكالا بديلة من الفهم، ونجد أن المغاومات تولد تطورات جديدة، ونجد أن التفتيدات تمحو الاعتقادات القديمة، ولكننا نجد أن هيازة الحقيقة ليست اختيارية.

وقد اتخذت الحركة التنويرية من التفاوت الحضارى قاعدة شرعية تقوم عليها، فقد قيمت ووزنت المعانى والقيم التي تمتبها الحضارات الأخرى بحقائق لا ريب فيها، ووجدت أن كثيراً منها ناقص. بدائى أولاً معقول أو يناقض العلم، ولكن بينما نبذت الحركة التنويرية التعصب بكل أنواعه نجد أنها مع ذلك قد ساهمت فى نوع آخر من الميتافيزيقا، وذلك باتخاذ موقعاً تدعى أحقيتها فيه، والذي منه قامت بالتقييم والوزن والحكم.

وذلك الموقع الذى من المفترض فيه أن يكون مستقبلاً ومصومعياً .. باختصار «تنويرياً» لا يبدو كذلك، ومن منظور ما بعد حداثي فإن الحركة التنويرية رغم حسن نواياها بدت وكأنها نتاج ضعف يعقول مجموعة من النبلاء

والأسوأ من ذلك أنه بما أن الحقيقة هي مشرع، واما أنها قد فرضت قيمها على كل هؤلاء الذين خولوا لأنفسهم أن يكونوا ضامنيها . طبقة العمال والعالم غير الغربي والنساء . نجد أنه تماماً ككل الأصوليين قد تسرعت الطبقة المتوسطة وطبقة البيض والنظام البطياريكي في الاستثناءات والمظالم والعنف كحقيقة وانهم قد برروا الاستيلاء والاذى والتدمير.

وقد أباح الحب الحقيقي نفسه والذي هو أيضاً نوع من أنواع المصادير والإكراهات والملكيات المصدرة ومصادرة الأصولية الملكيات وتحويل الناس إلى مجرد ملكية وقد أسفرت جهود العالم الغربي الحديث لتجديد واحتواء الرغبة في شرعية الزواج في أحسن حالاتها عن حياة من المراقبة للنفس وبين الزوجين، وفي أسوأ حالاتها عن فرصة متوازنة للعنف الأسري وإساءة تربية الأطفال، متوارية خلف حائط من خصوصية الأسرة.

(ب)

الحب هو قيمة دائماً ما يسعى وراءها الجميع، ولكنهم في الوقت نفسه ينظرون إليها بارتياح مستمر. فهل يمكن لتلك القيمة المتناقضة أن تتحدث أو أن يتحدث عنها أحد؟ تلك القيمة المرغوبة باعتبارها من أنفس القيم، والتي يخشاها الجميع لما قد تفرض من قيود، والمشكوك فيها حيث قد ينظر إليها البعض على أنها محض خيالات

وأوهام ذلك هو حب عصر ما بعد الحداثة، حب صامت وثرثار في الوقت نفسه فهو لا يستطيع التحدث ومع ذلك يبدو كما لو كان يتحدث بلا انقطاع في الحضارة الغربية أواخر القرن العشرين.

والحب صامت لوعيه بعمق تبذله، وكما يوضح رولان بارت نشاهد على شاشات التلفاز ما بين ليلة وأخرى من يقول أحبك (٢) فكيف نستطيع نحن من ننوق إلى الاستقلالية بالذات والتفرد أن نشعر بتفرد تجربة الرغبة في ذلك التكرار لتعبير بال مبتذل ولأداء أجوف يفتقد للتميز و «مقاوم للتفسيرات والتعديلات والقياسات والشكوك» (ب : ١٤٨) فتعبير «أحبك» يطمس معالم الاختلاف والتفرد في الرغبة التي يحاول هو نفسه (أي تعبير أحبك) بلوغها، وهو في الوقت نفسه يؤكد هذا الاختلاف الذي يحاول طمسه.. ذلك الاختلاف الناشئ عن تلك الفجوة بين أنا وانت والتي تهيم بالضرورة على الأداء بإطار من الانعزالية.

وهو أيضاً صامت لأنه لا يعرف كيف يتحدث، وربما كان جاك لاكان مصيباً حين اعتبر أن الرغبة كامنة في اللاوعي وأن باعشها هو نقص أو غياب في لب الذات والرغبة خرساء وخاوية من المعنى في داخل ذات الكلام الذي يمثل بدوره مطلباً أساسياً من متطلبات الحب. والحب هو كناية أو هو إحلال للرغبة في الكينونة وتلك رغبة قاصرة عن تسمية نفسها، فهي تتحدث فقط في استبدالات وأشكال بدون وعي ما تقول.

ويتناول جون فرانسوا ليوتار في كتابه المنازعة (The Differend) «الحالة المتقلبة واللحظية للغة حيث نجد أنه من الطبيعي أنه يمتلك شيء ما القدرة

هواء ضد أصلة (نوع من الشعابين)... ستجد نفسك راقداً ساهداً بالليل تدبر خاتم زواجك في إصبعك مرة ومرة (٤).

والرغبة هي مالا يقال أو مالا يمكن التفوه به، وكما يقرر فينيجينسكاين مالا يمكننا التحدث عنه يجب أن ندعه يمر في سكون (٥) ولكن على سبيل النقيض من ذلك نجد أن حضارة القرن العشرين الغربية تمثل حُصاً لقول فينيجينسكاين، فيجب دويردا بقوله «لا يجب أن نخرس مالا نستطيع قوله بل يجب أن نكتبه» (١: ١٩٤). ويمكن أن نقرأ كتابات دويردا على أنها رفض لفكرة الصمت الذي يصاحب محدودية الصياغة، وبدلاً من ذلك تحاول كتابات دويردا البحث عن كل وسيلة لغوية ومطبعة ممكنة للتعلم على نقطة التناقض ألا وهي أننا إذا لم نتمكن من الهرب من لغة الميتافيزيقا فإننا بذلك نكون قد افتقدنا القدرة على العيش فيها، وكل مالا يمكن قوله هو كل ما يستحث ليحصل على صيغة لغوية له. ويقوم التحليل النفسي ذاته على الأساس نفسه، فالتحليل هو عملية يتم فيها الاستماع لما لم يقل، وما يريد ليؤثر أن يوضحه في كتابه المنازعة هو أنه بما أن الصمت يساعد على الظلم ويحرض عليه فإن منابع الخطورة في أدب ما أو فلسفة ما أو حتى في سياسة ما ربما تكون الاعتراف بوجود المنازعات عن طريق إيجاد تعبيرات لغوية لها (ج: ١٢) وتتوصل الرغبة إلى إيجاد تغيرات خاصة بها رغماً عنها، وهي دائماً ما تجد نظارة متشوشين بالرغم من كل تبذليها، ويسلم الراوى في «مكتوب على الجسد» بذلك التبدل حين يقول «أحبك هي دائماً اقتباس» ومن ثم فهي من أكثر التعبيرات التي يمكن أن نقولها لبعضنا البعض تبذلاً، ولكنها تبقى من

على أن يصاغ لغوياً ولكنه يمجز عن تحقيق ذلك. (٤)
فالمنازعة هي حالة من الاشتباك الذي لا يمكن فضه لأنه لا توجد قاعدة يمكن تطبيقها على كلا الجانبين المتنازعين، وهو في واقع الأمر حالة من التصادم العشوائي بين شيئين في عدم وجود لغة واصفة تستطيع الفصل بينهما، وقد يخفق التنازع هذا الجانب أو ذاك وفي أثناء ذلك يخفى الخطأ الذي تم ارتكابه ويتوارى ليعود في الظهور من جديد في شكل رغبة لإيجاد تعبير مناسب، «التنازع -صوت الصمت الصمت»، ويتناول كتاب ليوتار للسياسة وليس الحب، فهو يناقش المنازعة باعتبارها تأكيداً «للسلطة التي تقضى على الظلم، ولكنه في الوقت نفسه يسلم بتشابهها مع إشكالية تعذر الإيصال المباشر لما هي الرغبة» (ج: ٧٠). وعلى سبيل التناقض فالرغبة منشودة ومشكوك فيها في الوقت نفسه وبالإضافة إلى المعارضات التي يتكون منها الفكر التنويري، وذلك بعيداً عن بدائل العقل والجسم، والحضور والغياب، والواقع والخيال، نجد أن الحب لا يمتلك لغة واصفة مرشدة تمكن من الاتصال، والمقصود هنا هو الاتصال التام والفعال والحقيقي.

والرغبة في جوهرها متغايرة الخواص والقواعد حتى بالنسبة لنفسها، فلا يمكن تعريفها أو جعلها حاضرة، والمفردات اللغوية للحب الحقيقي بنزده وعهوده وتحكماته ومجاملاته تضمد ذلك التغاير، ومن ثم يعود للظهور في صورة رغبة محرمة. ويعرض الزواج باعتباره تشريعاً أو دعوة للقيم الأسرية حلأ غير مستقر، وكما ورد على لسان الراوى في رواية جينيت وبنترسون مكتوب على الجسد (١٩٩٢) الزواج هو أضعف سلاح لمقاومة الرغبة، مثل ذلك استخدام بنديقة

قصص ما بعد الحداثة الصمت أمام ما لا يمكن قوله، بل على العكس يولد المستحيل ثروة استثنائية وتوالد للنصبة يفرض التساؤلات حول خواص ومسميات وتأكدات الماضي. وإذا لم يكن الطريق إلى الدال واضحاً بل هو طريق متعرج فإنه الطريق الوحيد الذي نستطيع أن نسلكه والشئ هو ما يمكن التحدث والكتابة والقراءة عنه وليس أكثر من ذلك، والصمت هو موت، ومن ثم تحيا الرغبة في الكتابة نفسها التي تعبر عنها.

وتؤكد كتابات ما بعد الحداثة قدرتها على التحرر من المعارضات المقيدة لها والتي كان يعتقد فيما قبل بقدرتها على نقل الحقيقة وحققاً تصبح طبيعة الحقيقة نفسها عاملاً مروّعاً في الألعاب النصية التي تميز القصص التاريخي والقصص الواقعي، والتي تبرز كل منها على أنه قصص خيالي وتروي قصة د.م. توماس الفندق الأبيض (١٩٨١) من وجهة نظر الضحية منجبة يبيى يار الشائنة، وهي تقوم بذلك عن طريق «اقتباس» يبيى يار لأنطولي كوز منتسوف التي هي بدورها عمل روائي خيالي قائم على وثائق تسجل هذا الحدث وحيث أن هناك مصادر شتى للفندق الأبيض، من أين لنا التوصل إلى الحدث الأصلي، لو كانت قراءتنا للنص مبعثها التساؤل عن وجود الحدث الأصلي والمقصود هنا بوجوده هو حضوره واكتماله وتحققه وفاعليته والتاريخ دائماً روائي، ودائماً ما يروي من وجهة نظر معينة فرواية تيمسولي فينولييه الكلمات الأخيرة الشهيرة (١٩٨١) هي مروية ولديها مخيلة أزاو باومد وكذلك الحال بالنسبة إلى كتابة هدف «سولوين مويرلي» على حوايط سجنه في أثناء الحرب وهو يروي عن علاقة «إدوارد الشامن» بالسيدة «سمبسون»

أكثر التعبيرات التي نتوق لسماعها (٩٠:د). ونجد أن قيمة الرغبة في القرن العشرين قد زاد تمن ذى قبل. في الحفلات الأوبرالية والموسيقية. وفي القصائد وعلى أشربة الفيديو، بل إنها قد أوجدت علوماً جديدة كالتحليل النفسي وعلم الجنس وفنون الحب. ويتم تناول طبيعة الرغبة في الكتيبات وجلسات الاستشارة وأعمدة الإعلانات، بل إنه قد امتد مجالها مؤخراً واتسع ليشمل حديثي السن وذوى الشيشوخة وكل من عداهم. ولا يتوقف الجنس عند أية حدود، فقد غزت الرغبة التعليم والإعلانات وعمامة المجالات للرجال والنساء على حد سواء، وفوق كل ذلك فهي تروي قصصاً. في السينما والصحافة والتلفاز (شاهد على شاشات التلفاز ما بين ليلة وأخرى من يقول احبك). ونجد أن نسبة المبيعات من قصص الحب مرتفعة جداً، بل وتفوز بجوائز أدبية أيضاً، وكل ذلك في محاولة لمداراة تلك الحالة التي لا يمكن التعبير عنها والتي هي مع ذلك شائعة جداً وحتمية جداً. وغير حتمية جداً أيضاً، والتي هي ثمينة جداً لدرجة أنه لا بد من التحدث عنها وسماع الحديث عنها مراراً وتكراراً.

(جـ)

وما يميز واقع ما بعد الحداثة هو تبديله مدلول الإرجاءات فتحي الكتابة في عصرها بعد الحداثة إن الليتافيزيقا ليست اختيارية وتسلم بأن التمثيل لا يمكن أبداً أن يكون إعادة تكوين للحضور، فهي تدحض ميل عصر الحداثة للقول بوجود ما لا يمكن تقديره وبحقيقة الأشياء التي لا يمكن محوها وكثيراً ما تمتدح كتابة ما بعد الحداثة أو تحارب غموض الدال، وباختصار يفرض

فيما كنت أفكر؟) ويمكن للقوانين والتزامات ومشاكل الحياة اليومية أن تنحط بالرغبة إلى درجة اللا معقولة والتفاهة.

(د)

ويخلط قصص ما بعد الحداثة بين الأجناس الأدبية المختلفة بلا مداراة، فنجد أن رواية **جوليان بارنس** ببغاء فلوبيير (١٩٨٤) هي قصة وصفية تاريخية، وهي أيضاً نقد أدبي، وفي الوقت نفسه هي قصة حب رومانسية وتحكي قصة **فلوبيير** القلب الطاهر عن عجز وحيدة تحب ببغاء يدعى لولو، تقوم بتحنيطه بعد موته، وتعتقد أن الروح القدس لابد أن تكون هي الأخرى ببغاء، وترى أنه عند موتها سيرحب بها ببغاء عملاق في السماء وفي أثناء كتابة الرواية كان فلوبيير يضع على مكتبه ببغاء محط استعاره من متحف روين وببغاء فلوبيير هي قصة بحث جوفري براثوايت عن لولو الأصل الحقيقية.

وبراثوايت ليس بساذج فهو على إدراك تام منذ البداية بلا معقولة الرغبة في تتبع بقايا آثار مؤلفه، واستحالة التاريخ لها، وأيضاً عدم اكتمال اليوميات والذكرات^(٨) وهو لا يقع في خطأ افتراض أنه في حالة عدم التوصل إلى الفهم الصحيح لا يمكن التوصل لفهم خاطئ، فقد فهم الناقد الأدبي دكتور إيفيند سماركي الرواية بصورة خاطئة وذلك نتيجة لإساءة التفسير والتحريف في نص **فلوبيير**، ويصف براثوايت ذلك بأنه لحظة من «الإهمال التشريعي تجاه الكاتب الذي لابد أنه بطريقة أو بأخرى دفع كثيراً من فوائده الغار (٨١) والرواية أيضاً ليست بساذجة، فنجد أنه يوجد أساساً شخصيتان لشغل مكان الببغاء الأصلي الحقيقي،

وتضمنيات ذلك الحدث لخص المستويين الشخصي والسياسي ومما هو شائع في الروايات الجديدة التشكيك في التاريخ أو في إمكانية التوصل إلى الحقائق وقد أطلقت ليندا تشومين على هذا النوع من الكتابة مصطلح: هل الرغبة هي شيء من الحقيقة أم الخيال؟ «القصص الوصفية التاريخية»، وتناولته كنموذج لقصص ما بعد الحداثة (٧) وتعتقد ليندا أن القصص الوصفية التاريخية يثير التساؤلات حول العلاقة بين الماضي والحاضر، وبين الحدث والنص بنقض الفواصل الواضحة، بين الواقع الخيال الواقع هو برهان على نفسه، تأثيراته واضحة ومرئية على سطح الجسد وخبراته تغير من حورات أناس كثيرين. أم تكون الرغبة من الخيال؟ ولا يمكننا المغالاة في تقدير دور الخيال في تكوين الرغبة، فإذا تصورنا نفس الأحداث ونفس الأجساد بطريقة مختلفة وفسرناها أيضاً بطريقة مختلفة نجد أن تأثيراتها تصبح بالضرورة مختلفة ولا فتنان بالحبوب يرجع بدرجة غير محدودة إلى المعاني والقيم، بعضها ذو تكوين شخصي والبعض الآخر ذو تكوين ثقافي، وهي تكتنف هذا الجسد وهذه الأفعال، فنجد أن الناس يقعون في غرام نجوم السينما، والأصوات عبر جهاز التليفون، وأيضاً مع مؤلفي الكتب التي يقرؤونها وهم يتخيلون الغائب... ولكن هذا ليس بمستغرب.. فكما يتساءل **رولا نو يارت** «أفوسيت الرغبة دائماً واحدة سواء كان الشيء المتخيل حاضراً أم غائباً؟ أفوليس الشيء المتخيل دائماً غائباً؟ (ب:١٥)». هل الرغبة حقيقية؟ هل هي الحقيقة الوحيدة أم أنها غير حقيقية، باختصار خيال.. وهم... جنون وقتي.. وسواس يمكن أن نشفي منه

وشيناً قشياً يتبين لنا ثلاثة ببغاوات آخرين من مجموع خمسين ببغاء أصيلاً وحقيقياً ممتلئين.

وتتعلم الببغاوات أن تتحدث فيكروون أجزاء من الحوار، وعلى ذلك يتسائل براثوايت عن وجه الاختلاف بين الببغاء والكاتب الذي يؤلف كتاباته عن طريق تجميع عدة أجزاء من نصوص أخرى (١٨). ومن هو ببغاء فلوبيير؟ أهو زولا الذي تعلم الكثير منه؟ أو ربما هم هنري جيمس، ومن خلف فلوبيير من كتاب آخرين؟ أو ربما هو النقاد الأدبيون المتخصصون الذين يدفعون فواتير الغاز عن طريق الاستيلاء على عمله وإعادة تقديمه في صورة أخرى؟ أو لعل جوفري براثوايت نفسه، والذي يسعى خلف ببغاء فلوبيير الأصلي بينما يصير في الوقت نفسه على أننا لا نستطيع الدخول في حياته الأصلية، والذي يكتشف في النهاية أنه حتى الببغاء لا يمكن أن يكون موجوداً؟. جوفري براثوايت الذي يبدأ اسم زوجته بالحروف الأولى من إيمابوفاري، والتي ارتكبت الخطيئة ثم انتحرت بعد ذلك، رغم أنها لم تفرق نفسها في الدين ولم تعانِ الآلام ومهانة الموت مسمومة بالزئبق.. دكتور جوفري براثوايت الذي أصبحت حياته على أثر ذلك غير مستقرة أو سعيدة، ووحيدة كحياة دكتور تشارلز بوفاري، أو ربما كحياة فلوبيير نفسه فمن يدري؟!

«أحبك هي دائماً اقتباس» أفوايس من اللحم أن تكون الرغبة مراوغة ومشقة واستشهادية؟ ولا فكيف لنا أن نتعلم أن نعبر عنها أو حتى أن نتعرف عليها؟ فنجد أنه في كل ليلة على شاشات التلفاز يتحول شخص ما إلى ببغاء. فهي هو أو ليفر أحد شخصيات رواية تمحيصها لـ جوليان بارنس (١٩٩١) يشرح مغزى رغبته في جليان زوجة صديقه سيتوارت فيقول:

ما يجب أن يحدث هو ما يلي: أن تدرك جليان أنها تحبني، وأن يدرك سيتوارت أنها تحبني، وأن يتحصى ويضلي الطريق لا ليفر، لن يضار أحد أو يتألم من ذلك، فسيمعش جليان وأليفر في سعادة بعد ذلك وعلى سيتوارت أن يكون أعز صديق لهما. هذا ما يجب أن يحدث. فما هي يا ترى فرصتي في تحقيق ذلك؟ أهى مرتفعه كمين فيل؟^(٩) ومما سبق يتضح أن أليفير شخص ساكر ذو موهبة أدبية وهو جريئ وساخر وذو خبرة، ورغبته نفسها يمكن قراءتها كمعارضة أدبية لمثلث رينيه جيسرارد العاطفي المكون من الرغبة والخداع والرواية: فأليفير يشتهي جليان لأنها ملك لسيتوارت، وهو يريدنا أيضاً لأن الرغبة والحديث عن الرغبة لا باع طويل في التاريخ الأدبي تمتد جنوره إلى الشعراء إلا ليزا بيتشين بل إنه يعود إلى ما قبل ذلك... إلى الأنشيد الرعوية لثيوقريطس. ويضيف أو ليفر: هل تنبذ حبك وتتخلى جانباً وتصبح راعياً يعزف أنغامه الحزينة للشجيرة على نايه طوال اليوم بينما يهيم قطيعه راعياً في الكلا الأخضر؟ لا تفعل الناس ذلك، بل لم يسبق أن فعلوا ذلك أبداً. استمع: إذا أردت الذهاب لتصبح راعياً فانت أبداً لم تحبها، أو أنك أحببت ما يتضمنه الموقف من ميلو دراما أكثر مما أحببتها، أو ربما هي كماعز من أحببت، وكان التظاهر بالوقوع في الحب هو مجرد محاولة ذكية تسمع بتحويل مهنتك إلى الرعي، ولكنك أبداً لم تحبها (٨٠). وجب أليفير وثيق الصلة بالسلطة وجب التملك، وربما قادتنا الاستشهادية في نص حدائى إلى التقرير أنه بطريقة أو بأخرى غير أصيل أو حقيقي، ولكن لا تسمح رواية بارنس بالتوصل إلى مثل ذلك الاستنتاج، فنجد أن جليان تعترف بغاوتها واستسلامها بأبسط



دی گریکو - نسخ اثر - پروتز مینس

التعبيرات: «أشعر بأننى ضائع»، ولكنها فى الحال تحول عبارتها إلى اقتباس حين تضيف: «ضائعة وموجودة» (١٣٧). بينما نجد ستيفوارت الذى يعمل فى مصرف والذى يفقد الخيال الكافى، يتعجب ففقد لزوجته باقتباس أناسيد باسنى كلاين.

وربما كانت الرغبة دائماً استشهادية، وبالتأكيد فقد أدرك الشعراء ألايزا بيثيون ذلك حينما ترجموا واستشهدوا وعدلوا وأعادوا صياغة قصائد بترارك، وذلك ناهيك عن ثيوفريطس وأوفيدوكا تولوس. وكما توضح مسرحيات شكسبير فإن المحبين إلايزا بيثيون عادة ما يعبرون عما يعتقل بأنفسهم بكتابة السوناتات، فهذه هى الطريقة التى نعرف بها أنهم فى حالة حب. وتتغير مفردات الرغبة بظهور تقاليد بديلة على الساحة، لتظهر مصادر جديدة يتم التعديل فيها وإعادة صياغتها. وما يميز كتابة ما بعد الحداثة هو إبراز استشهادية الرغبة وتأكيدها وعرضها على الساحة، وهى بذلك تتحدث الرغبة وترجمتها فى نفس الوقت، ويوجه الانتباه إلى ثمرتها، ونصيتها الزائدة التى تكون إدراك عصر ما بعد الحداثة لما يحويه الاختلاف (مصطلح ديريدا) من تضمنات.

(هـ)

ولا تضرب تلك الاستشهادية الصريحة بجذور الرغبة فى الطبيعة أو فى الحضور، وإنما فى النصوص، وقبل كل شئ فى القصص ومنتجات صناعة التسلية. وتعد القصص بنوع من الخلاص فهى تقدم الترابط والحل والنهاية. وهى توفى بين الأجناس الأدبية المختلفة التى نجد الحب فيها مرغوباً ومشكوكاً فيه فى نفس الوقت. ويوضح ليفونارد أن ذلك ينطبق أيضاً على الحداثيات

التي يتألف منها التاريخ: الحدوتة ربما هى نوع من الكلام الذى تمر فيه الخواص المتغيرة لفصائل العبارات وحتى لأنواع الكلام نفسه بدون أى ملاحظة. فتتروى الحدوتة عن منازعة أو منازعات وتفرض وضع نهايه له أولهم، أو ما يمكن أن نسميه إكمال ونهاية الحدوتة هى التوصل إلى نهاية (فهى كـ جوله فى مياراه) وأينما تتوقف الحدوتة نجد أن اسمها يعبر عن معنى وأنه يعيد تنظيم وترتيب الأحداث التى تمت روايتها. على نحو ارتجاعى، فوظيفة الحدوتة هى فى نفسها خلاص (ج: ١٥١) ولكن حدوتة ما بعد الحداثة فى أحد حالاتها متناقضة مشروعها فى تقديم الخلاص فى ما لا تقدم التصوية الموعودة إجمالاً وليس ذلك قاصداً على مستوى الحكمة فقط، فهى لا تطمس المتغيرات العشوائية بل تبرزها برفض وجود راد للأحداث، وإلغاء وحدة الزمان والمكان، وبالاقتباس، وبالخداع، وبالمعارضة الأدبية، وبالباروديا. فمن هو المتحدث حينما يستشهد أو ليفر برود جرزوما مرشنتين أو حينما يقتبس سميوارت باسنى كلاين؟ وتفترض النصوص أن المحبين هم أشخاص مختلفون عما يبدوون وأنهم فى غير محلهم الصحيح وأنهم أيضاً يتصرفون على نحو غير مميز، وهذا هو أحد الأسباب فى نسجنا التام للرواية بمجرد انتهائهما وما هو دور الاختلاف الجنىسى هنا هل يستغل على الرجال تفهم أعمال اللاوعى لدى المرأة؟ يقول فرويد ولاكان بأنهم يفعلون ... ولا يفعلون وهل تحتاج النساء الواقعات فى الحب أن يقتبس من نساء مثليين والرجال من رجال مثليهم؟ أو أن الاختلاف الجنىسى ليس بهنا أو هناك؟ هل تستطيع أمراه أن تسكن وتمتلك وتعبد تمثيل وتستشهد برغبة قدمها دون أو شكسبير أو

الوقت فلإن هذه اللغة موزعة بين الشعر والمقدس والتراجيديا. من يتحدث إذا؟ فينك من هو ذلك الذي يظهر بالخلاص في هذا السياق.

(و)

وتسير رواية التملك: قصة رومانسية (١٩٩٠) لـ أس بايات باستشهادية الرغبة خطوة إلى الامام وذلك باختراع النصوص التي تستشهد بها. وهذه النصوص الخيالية وجميع أمثلة المعارضة الأدبية هي نفسها تلمعية واستشهادية وتروي قصة الحب العصرية التملك عن رولاند وموود اللذان تجمعهما رغبة البحث عن نصوص متباعدة بين اثنين من الشعراء الفيكثوريين المتحابين، وبينما نجد رغبة رولاند وموود يكتنفها الصمت والشك والريبة (١٠) نجد أن النصوص الفيكثورية غزيرة ومسببة، وأنها تمثل عصرًا آمن بالتفاني في الحب، وهكذا يظل رولاند وموود يتلازمان في مضمون القصة الرومانسية بينما يعان الاتجاه الثقافي السائد في عصرهما وكما يقول رولاند متاملاً: لقد كان جزءاً من قصة رومانسية والقصيدة الرومانسية هي أحد الأنظمة التي سيطرت عليه تماماً مثلما سيطرت التطلعات الرومانسية على معظم الأفراد في العالم العربي ص ٤٢٥ وفي الوقت نفسه يتضح أن القصة الفيكثورية تنطوي على عناصر مراوغة ومهيرة ومتباينة (defferential) (١١)، وإذا كانت رواية التملك هي نقد لارتيازية عصر ما بعد الحداثة فهي قطعاً لا تمثل حينئذٍ للميتافيزيقا الفيكثورية.

وتبدأ القصة في الوقت الحاضر في قاعة القراءة بمكتبة لندن، وبعبارة مقتبسة من قصيدة من القرن

ببقتس أو كول بووتر؟ ويتجسد سيتورات مع باستي كلاين؛ أفلا يستطيع معنى من أحد الجنسين أن يمتلك نفس الأغنية بمجرد تبادل الضمائر الشاذة ورواية مكتوب على الجسد لـ وفترسون هي رواية عاطفية غنائية والجنس (والمخنف) والتي تعذب حقيقة شخصية القارئ وتدفع تفكيره بعيداً تجاه رغبة هي باختصار رغبة في شيء لا يمكن تسميته، وكما تصور الرواية فالحب محرم وفاحش ومهدد بالموت، وهو يدفع ويستحث الأبطال المخدوعين والساديين ويصور الحب على أنه خاضع لجذلية القانون والرغبة أو اللذة والنهاية... والملل والقلق. ويفكك النص (deconstruct) ازدواجية العقل والجسد باعطاء مفزى ودلالة للجسد ويتم ذلك عبر التعريف بقدرة الأصابع على النطق لاستخدامها كلفة الصم والبكم وهي لغة تستخدم الجسد للتعبير عما يتوق إليه الجسد ويشير عنوان الرواية نفسه إلى رغبة تتخلل المعنى «مكتوب على الجسد» هو شفره سرية لا يمكن أن ترى إلا في أضواء معينة (د: ٨٩).

ويحكي البطل المجهول الاسم عن سلسلة من العلاقات السابقة تبدأ بعلاقات مع النساء وتنتهي بعلاقات مع الرجال ويلعب النص في البسائ إلى شخصية ذكر، ثم يشير بعد ذلك إلى شخصية أنثى، وفي النهاية لا يمكن للقارئ أن يتأكد من أي شيء وتعتمد الرواية على عدم وحدة مادة الراوي الذي يدرك تضاريفها ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع عمل شيء لمنع هذا التضارب. وقصة الحب هي التعبير عن موضوع واحد، ولكن هذا الموضوع لا يتحدث من منطلق منفرد، ويتحدث الأجابة ولكنهم يفعل ذلك يصبحون متحدتين في اللغة التي تسبقهم والتي هي خارج نطاق تحكمهم، وفي نفس

التاسع عشر تدعى حبيقة بروسرينا ويؤكد النص الفيكوري بكل وضوح أن :

هذه الأنساء هناك

الحديقة والشجرة

والأدمى بأسلها

وإذا كانت هذه الأشياء هناك فإن قارئ القرن العشرين الواعي يدرك أن هناك ليس لها مكان محدد، ولكنها انتقلت عبر الأساطير وتجمعت نصوصها أثناء التنامي مع النصوص الأخرى وأثناء التنامي مع النصوص الأخرى. أعيدت صياغتها وتتألف حبيقة بروسرينا من أجزاء من جنة عدن عموماً ومن الفردوس المفقود على وجه الخصوص وبروسرينا كما يصورها ملتون هي امرأة يشتهيها إله الموتى فيخطفها لتكون زوجته مما يسبب له سبباً بالغ الألم/ فيخرج ليبحث عنها في جميع أنحاء العالم^(١٢) وقد استلهاها سيريز في فترة الربيع والصيف ولكنها تعود إلى عالم الموتى في الشتاء. وبروسرينا دائماً مفقودة أو على وشك أن تفقد، واسم الشاعر مؤلف القصيدة هو أش Ash (أي رماد).

ويبحث البطل العصري رولاند بالمكتبة عن مصادر نصية للقصيدة في كتاب حققه المؤلف للكاتب والفيلسوف فيكو Uico والكتاب ذو حاشية يجد بها بعض الإيماءات والإشارات التي لاتعد إدلة دامغة وهذا بالطبع ما لا يريده رولان وقد عقد عزمه للحصول على مراده وإن أدى ذلك إلى ارتكابه سرقة فهو يود العثور على مسودتي خطاب من الشاعر إلى امرأة مجهولة، أما هذان النصان اللذان لم تتحدد حقيقتهما بعد - (فنحن لا نعرف

مدى مصداقيتهما، وهل أرسلا بالفعل أم لا؟ وفي أي مناسبة؟) فهذان النصان يتجان الستار عن المضمون الرومانسي الذي يحتويه عنوان الكتاب، فالرومانسية تتمثل في النص كقصيدة بحث أو كقصيدة حب بل الرومانسية هنا تحمل معنى السعي وراء العنصر الماروغ للرغبة كوجه من أوجه التملك ويفقد من الضروري مراجعة نماذج من شعراء العصر الفيكوري مثل تيفسون وبراونينغ لإيجاد النموذج الذي امتثل به البطل وإن كان هناك بعض التشابهات بين النصوص، لا يسرى ذلك بالضرورة في الحياة ومما لاشك فيه أن كريستابل لاموت قد صيغت على غرار كريستينا روستي فيما عدا أنها لا تشبهها في شيء على الإطلاق. ولرولاند وموود نماذج أدبية سابقة عليهما فيمكن قياس رولاند على شخصية تشايلد رولاند التي ألفها براونينغ، وتشايلد برولاند هو سليل بطل الحكاية البالية الذي ينقذ أخته من معبد الظلام بأرض الأقرام، بل يمكن قياس رولاند على بطل العصور الوسطى التي كتبت فيه أنشودة. وشخصية موود هي موود تيفسون والتي رفعها إلى طبق اجتماعية عالية تفوق محبوبها والتي لها وجه منمق رزين... أية في الجمال^(١٣) ولكن ألا يمكن أن تشبه أيضاً شخصية موود برواية كريستينا روستي موود؟ أو حتى موود جن التي ألفها ييتس.

(دبالاس اثينا يظهرها المختص ووجهها المتطرس)^(١٤):

ما الذي علمنا تبارك عقله

عمله البلى كالنار من طهرها

كما لوتر المشدود من جماله. نزع

لرس مالفوا لمنز غره منزله عمرها

كسوسيسا مثل هذا المسمو والاندطرا،
والمرس^(١٥٠)

والنص ياكله هو نسيج من التلميحات والتوريات.

ويحتاج قارئ التملك أن يكون على إلمام جيد بالأدب
الفيلسوفى ونوادره.

والرواية هي أكثر من مجرد سوافسطانية أدبية، وأحد
الأسباب في ذلك هو أنها تعرف كيف تستثير في القارئ
الرغبة بما تحويه من مناطق صمت، وبرفضها في تعيين
ماهية الرغبة التي تصورها. والشئ الصامت برغم كل
اسهاب كريستابل النصي هو رغبة النساء، فخطابات
كريستابل إلى أش تخفى بقدر ما تبدي، وهي اغواءات
أكثر منها بتصريحات. وتعتبر صيغة الفائب التي تروى
بها الأحداث في الفصل الخامس عشر عن وجهة نظر
أش بأكثر مما تعبر عن وجهة نظر كريستابل، ومن أكثر
لحظات الرواية تجلياً وصف بكاء كريستابل في منتصف
الليلة الأولى التي يقضونها معاً، وذلك من أجل الخسارة
التي تتوقعها، وأيضاً تسليم حبيبها بـ «أفكار [ها] بعيدة
التحقيق» (ص ٢٨٤). وتروى قصة الحب العصرية
أساساً من وجهة نظر رولاند، ويرغم من أن الكثير يتم
شرحه على مدار الأحداث والذي يوهنا بالنهاية
الكلاسيكية الواقعية نجد أن النص يترك الكثير بدون
توضيح كحلاقة كريستابل بـ بالانش جلودر، وحبها
ومقتها لـ أش عقب انفصالها الاختياري، وأيضاً ما
وصلت إليه علاقة موود بـ رولاند والتي تبقى في حاجة
إلى تسوية بسبب «أناية» موود (هـ: ٥٠٦ - ٧).

والنساء هن كريستابل لاموت وموود با يلي، موود
من نسل كريستابل فهي تشبهها ليس فقط جسمانياً
ولكن في دفاعها الشرس عن ذاتيتها (هـ: ٥٠٢، ٥٠٦)
وموت وبابلي يمثلان الراببة المركزية والسور الخارجي
لقلعة، وتذكرنا كل من كريستابل وموود بالقلاع في
دفاعهما المستميت عن عزلهما. ويوضح لكان الذي
يقتبس مرات عديدة في التملك أن الأحلام ترمز إلى
الأناب - حصن أو ملعب - يحاط ميدانه ومسوره
بالمستنقعات ومقالب القمامة التي تقسمه إلى ميدانين
منفصلين حيث تتخبض النفس وتتعثر في بحثها عن
القلعة الداخلية المنعزلة والمرتفعة، والتي هي اللاوعي (هـ
: ١٢٨) والشخصية الواعية غير مستقرة ومصابة بجنون
العظمه ومهددة بالانهيار (١٧).

والاقتباس مأخوذ من مقالة لكان عن مرحلة المراه،
والتي تعرف بداية الوعي بالذات (أو الخطأ في تعرفها،
بمفهوم طفل صغير أمام مرآة تعكس حائل الذات
مبعدة^(١٨)) بالذات مبعدة لدرجة أن الطفل يتخيل
جشثات مزعومة ليس له وجود مما يجعله هو وجسمه
المفكك في حالة اضطراب ويقاع عن النفس، ولكن يعود
الاضطراب والأجزاء المفككة ليصاحبها الأنا في صورة
عدوانية تظهر على الطفل، وذلك كالوقت الذي يسبق قديم
أيروس (إله الحب عند الإغريق)، والذي يعود ليسكن
الرغبة وفي رواية التملك يقتبس فرجس وولف (واسم
ولف معناه نذب) عن لكان في أثناء تهديده بإفشاء ما
يدور في لاوعي كريستابل بذكره في بحث سوف يقدمه
والغريب في هذه الواقعة أن فرجس الابتزازي يعتقد أن

لديه ما يقوله عن لوعي شاعره في العصر الفيكتوري
دون الإشارة إلى **لاكان** وهو مرجعه.

وتحمل رواية التملك الصبغة اللاكانية إلى درجة
كبيرة، وليس ذلك فقط في استحضارها لنصوص **لاكان**
أو في صياغتها لرغبة قوية جداً يصعب إشباعها، ولكن
وفوق كل شيء في تلميحاتها لحتمية الرغبة (تطلق عليها
كريستابل مرتين «ضرورة» (هـ: ٢٧٦))، وفي نفس الوقت
خطرة - خارج مبدأ اللذة ... مدمرة... غاضبة، وكما تعبر
عنها مورو: «محطمة» (هـ: ٥٠٧). يقول آش وهو يمارس
الحب مع كريستابل: «لنقاوميني»، بينما تجيب هي:
«يجب ذلك. أنا مصممة» (هـ: ٢٨٤). ورغبة الرجل هي
في التملك بالرغم من أن رولاند يمثل بطل مابعد الحداثة
في نفوره من ذلك (٩٨) **ولاكان** المستحضر هنا هو المؤلف
الهيجيلي لـ «مرحلة المراه» والعنصرية في التجليل
النفوس. ولكن يمكن القول بأن **لاكان** لم يتخل أبداً عن
إصراره على أن الكراهية والجهل هما الثمن الذي يدفعه
الإنسان من أجل الحب (٢٠).

وتكتب كريستابل لاموت عن الرغبة قصيدة يتخضع
فيها تأثير راندولف هنري آش، والتي تصف بها الأماكن
التي زارتها معه، وتخبرنا القصيدة عن نساء جبارات
ومتوحشات مثل ميدوس وسيكلا وهيدرا والسفينكس
وميلوزين الغانية التي هي نصف أفعى ونصف امرأة،
واللاتي عوقبن جميعهن من أجل جراحهن ووقاحتهم.
وتفوي ميلوزين - بطلة لاموت - البشر بصمتها، وتسقيهم
من نافورة الظما، وفي الليل تطير ميلوزين خارج القلعة:

راندو راندو صرخة سريعة

ستطير الرياح صرخة ألم وصعرة.

تدور مع أصدا، الرياح تسم
تلاسم (هـ: ٢٨٩)

ولاموت التي تفقد حبيبها وطفلها ليست بمفتدة،
ويصرق خطابها الأخير إلى آش معه دون قرائته، وهي
للتسلم رسالة آش الأخيرة إليها، وتتصف رغبة لاموت
بانها ظما لا يمكن إطفائه، وبأنها خارج بدائل الحياة
والموت ... الخلاص واللعة (هـ: ٢٩١).

(ز)

وقد أثرت شخصية ليا التي ألفها كيميتمس في
ميلوزاين، وليا هي نصف أمراء ونصف أفعى، وهي
شخصية غانية تفتقد بعد النظر قام بتدميرها أبولونيس
الحكيم ببصيرته النافذة. وقد اشتهرت بأنها امرأة
شيطانية تمتص دماء الأطفال (قاموس أو كسفورد
الانجليزى) وإلى حد ما تشبه شخصية كريستابل لاموت
الغير بشرية والخطرة والمنبوذة والوحيدة أبطال قصة أن
رايس الشهيرة تاريخ مصاصي الدماء والتي عرضت
للمعوقات الفاسية لرغبة لا يمكن إشباعها أبداً: ويقوم
مصاصو الدماء في قصة رايس على مرجعيات نصية
متعددة في الروايات والأفلام، ومن قبلهم الأساطير ولكن
قد تمت إعادة صياغتهم مرة أخرى كشخصيات ما بعد
حداثة، يستكون الحاضر العالي الذي يتحدث في أحد
أطرافه بحدود من الحرمان والفقر بينما نجد جنة من
متع المستهلك في الطرف الآخر. ولايستطيع مصاصو
دماء مابعد الحداثة الطيران ولكنهم يستطيعون السفر
في الطائرات وإمتلاك العربات السريعة وممارسة
التخاطر ومشاهدة التلفاز، وهم بارعون وظرفاء
وسوفسطانيون - ومتعمسون.



دى كيريكو - عائلة الحيوان الرسمى - ليونجراف .

وبالرغم من أن مصاصي الدماء لهم جذور قديمة في الحضارة الغربية إلا أنهم لم يبرزوا إلا في أواخر القرن السابع عشر إبان الحركة التنويرية. (٢١) ويخلق مصاصو الدماء ما بين ممالك الواقع والخيال وقد ظهرت عنهم الحكايات أول ما ظهرت في شرق أوروبا، فنجد الحكايات الغربية بين المسافرين والتي كانت تعتبر خارج نطاق المعارف الغربية آنذاك (٢٢) وتسكن تلك المسوخ الغامضة الغربية حضارة تحت السير قديماً تجاه الخرافة واللامعقولة، فيظهر مصاصو الدماء من الشرق ليفتقوا الغرب المتطور.

وبالرغم من أن مصاصي الدماء يذيعون الثنائيات التي يقوم عليها الفكر العقلاني والملاحظة التجريبية فإنهم أصبحوا فيما بعد يمثلون كل شيء لايسطيع التفكير التنويري إدراكه. والحياة هي عكس الموت: تقوم العلوم الطبية على القدرة في تحديد هذا الفرق، ولكن مصاصي الدماء ليسوا أمواتاً، وهم ليسوا بأحياء، يقضون نهارهم في التوابيت وينهضون بالليل، فليس لهم مكان مناسب لأبين الأحياء ولا الأموات. ومصاصو الدماء لهم وجود مادي وتأثيرات مادية ولكنهم في نفس الوقت لا يظفون ظلاً ولا يظهرون في المرأة، فهم يتعدون بدائل الحضور والغياب، وشريهم للدماء هو عملية شهوانية بحتة. وقد جرى العرف على أن الحب والكراهية نقيضان ولكن حب مصاص الدماء هو في الوقت نفسه كراهية؛ فهو يستولى على الشيء المرغوب وبالتالي يدمره. وطبقاً لتوماس لا كرين يعرف علم التشريح الرجال والنساء على أنهم جنسان متعارضان. وقد ظهر ذلك التعريف لأول مرة في القرن الثامن

عشر. (٢٣) وتصنيف مصاصي الدماء من حيث الجنس يفكك هذه الثنائية فكل مصاصي الدماء من الرجال والنساء يفترون ضحاياهم ولكن ليس قبل أن يفتروهم مصاص دماء آخر، وكان الضحية السلبية هي التي تدمرهم مسائل الحياة. (٢٤) وعلاوة على ذلك فإن المحبوب يتحول إلى ابن للمحب عقب امتصاص دمه، وذلك يذيب الاختلاف الأسرى.

وقد ازداد الاهتمام بمصاصي الدماء من بريطانيا في أواخر القرن السابع عشر وذلك بمجرد أن خبا الجنون بالساحرات وقد تم تسجيل ازدياد الوباء بمصاصي الدماء في الصحافة الغربية ما بين (١٧٢٠ - ١٧٣٠). وقد همم آخر تمثال للجلد في بريطانيا عام ١٧٣٦، وربما كان هذا التوافق أكثر من مجرد مصادفة. وكان يعتقد أن الدجل حقيقي ويمكن في عالم ملوّه بالظواهر فوق الطبيعية، وعلى سبيل النقيض نجد أن أول ظهور لمصاصي الدماء كان في حكايات المسافرين وكتابات الصحف التي تميل إلى النسيئة، وذلك باعتبارها مسألة تقرير أو تسجيل وليس اعتقاداً أو إيماناً. وفي عام ١٦٧٩ كان مصاص الدماء «شيطان زائف، يقال بأنه يشتهي امتصاص دماء البشر». (٢٥) وتحدد قصة أسفار ثلاثة نبلاء إنجليز (١٧٣٤) مواقع مصاصي الدماء في الصرب، وبينما تقدم بعض التنازلات حتى يتقبلها العقل الانجليزي بنزعة التشكيكية إلا أنها تدعم الاعتقاد في حقيقة مصاص الدماء بذكر مصاص أجنبيّة جاءت فيها. يفترض أن مصاصي الدماء هم أجسام متحللة مسكونة بالأرواح الشريرة، تأتي من القبور في الليل لتمتص دماء الكثير من الأحياء وتدمرهم وربما ينظر الكثير من الناس

فى انجلترا إلى هذه المسألة على أنها خرافة، ولكن على أية حال لم يقتصر تأكيدها على كل من بارون فالغاسور وكثير من رجال كاريتوليز وغيرهم، بل لقد أكدها أيضاً بعض الكتاب من ذوى الثقات.. وقد نشرم. جوف. هنر. ز. بقياس مدير صالة الجيمينازيم بـ إيسين مقالاً مطولاً عنهم أذكر منه تلك الفقرة.. تم التقرير بأن هذه الأثباح قد غارت على مناطق عدة بالصرى.. ففى عام ١٧٣٢ كانت لنا علاقة مع البعض فى الجوار بكاسوفيا، وقد أحيط العامة بالنسبى التى قاموا بها فى تيميسوير عام ١٧٣٨ (٥٨١ - ٨٢).

ولهذا فإن تعذر التحديد النصى يكتف مصاصى الدماء، الأوائلى فعلى الأرجح لانتوفر المصادقية بالنسبة للقراء الانجليز، ومن ناحية أخرى فهم يمثلون أكثر من مجرد خرافة بما أن الكثير من النبلاء والأدباء قد شهدوا على وجودها ولكنهم مَعْرِفُونَ على أنهم مسألة لا يؤمن بها إلا الآخرون، وعلى أنها ظاهرة علم بها المسافرون عن طريق آخرين، وعلى أنها مادة يقرأ عنها فى الصحف والمجلات حيث يقال بأن لهم دوراً فى المسبى التى ترتكب ولم تنتشر الأسفار حتى عام ١٨١٠، وعندما نشر بوليدورى مقدمته لـ مصاصى الدماء: قصة عام ١٨١٩ كان مصاصو الدماء خرافة شرقية ساهمت فى إيجاد «الكثير من القصص الرائعة»، ولكن من الجدير بالذكر أنه قد تم التقرير عن حالة من حالات مصاصى الدماء فى بلغاريا وذلك بجريدة «لندن جورنال»، لعام ١٧٣٢، وقد لقي هذا الحدث الكثير من التصديق^(٣٦)، وبما أن مصاصى الدماء لا يمكن قبولهم تماماً على أنهم حقيقة أو نفهم بسهولة على أنهم خيال فإنهم استشهداين:

يوجدون بين علامات الاقتباس وفى القصص وعلى الصفحات المنقولة من نصوص أخرى.

وقد عزت مسألة مصاصى الدماء إلى الخرافة على مدار القرن التاسع عشر وكما تؤكد الوضعية فإن مصاصى الدماء ليس لهم وجود، فهم هراء بلامعنى، ولكنهم مع ذلك يبقون مصدرًا يخلب لب حضارة تقصر المعنى على المتناقضات، وتنزل بمرتبة الاختلاف إلى المعارضة. ويصر القانون الرمزى على كل ما هو منطقى وواضح ومنفصل، وهو فى الوقت نفسه يفرز مفهومًا لغزى الآخر لنفسه، غير... ميت... غير... بشرى... فى غير - محله... تشهد هذه البرادى على مالا يمكن تقديمه، فاللغة تولد فى بنائها الأوهام التى تتعدى البدائل التى تقدمها اللغة، وكلما حاول المخطئ متحمساً أن يحافظ عليها (أى اللغة)، كلما زاد النظام الرمزى من نمو كل ما هو غريب. وقد بقى مصاصو الدماء على قيد الحياة من الماضى المنصرم، فهم يمثلون كل شئ يناقض علوم ومعارف الفكر التنويرى ومع ذلك فهم لحيثنا مالفون ومتعارف عليهم كامكانية لغوية متواجدة فى المسافة التى يجوفها النظام الرمزى داخل نفسه.

وقد أصبحت رواية برام ستوكر دراكيولا (١٨٩٧) نصاً كلاسيكياً اقتبست منه الكثير من قصص وأفلام مصاصى الدماء، وبالطبع فإن القرن التاسع عشر يعيد تأكيد قيم التفكير التنويرى التى تثير شخصياته الخيالية الجدل حولها. وتروى قصة برام ستوكر من وجهة نظر مناوئى دراكيولا القريبين الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة والأصحاء جنسياً، ومصاصو الدماء من هذا

من أشكال الرغبة في الآخر يقع خارج نطاق مبدأ اللذة ولا يحمل اسماً يمكننا تسميته به.

ومصاصو دماء ما بعد الحداثة لأن راييس هم على النقيض مخلوقات على خلق معذبون يفلتهم شعور قوى بمدى شرهم. وتحكي رواية حديث مع مصاصي الدماء إبحام لويس عن الاعتراف بمغزى شخصية مصاص الدماء التي يحملها. وفي البداية نجده يتحمل فقط أن يقتل الحيوانات ليبقى على قيد الحياة، ولكنه شيئاً فشيئاً يدرك أن الدم الذي يشربه يجب أن يكون بشرياً، وأنه يجب أن ينترز الحياة البشرية لكي يحيا:

لقد أدركت السلام فقط حينما قتلته، فقط في تلك اللحظة، ولا يوجد عندي أدنى شك في أن قتل من ليس بأقل من إنسان يفلطني بحنين غامض وسخط يقربني أكثر من البشر لأشاهد حياتهم من خلال المنظار. لم أكن بمصاص دماء، وقد تساملت بغير عقلانية في الأمي كطفل صغير أفلا أستطيع العودة؟ أفلا أستطيع أن أكون بشرياً مرة أخرى؟ حتى مع دفء دم تلك الفتاة في داخلي وشعوري بتلك النبضة والوقو سألت هذا السؤال. وقد مرت بي أوجه البشر مثلما تمر بي موجات لهب الشمعة المتراقصة في الظلام، وكنت غارقاً في الظلام، وكنت متعباً من الحنين^(٢٧).

ولكن تعلم قتل البشر يدأوى الشرخ بين البشرية المفقودة بلا رجعة، وبين الطبيعة الخالدة التي يزيد من ادراكنا لذلك الفقدان ووجعنا بأن مصاصي الدماء لا يمكن أبداً أن يفقدوا وتحترم شخصيات أن راييس القضي عليها القانون الذي لا يستطيعون الحفاظ عليه، وهم

المنظور هم شر لا ليس فيه ونحن مخلوقون لنفهم أن مصاصي الدماء هم تهديد وذلك لأنهم يجربون شهوة جامحة نهمة وأخلاقية وأيست جنسية، فيحرر مصاصو الدماء رغبة مكبوتة في اللاوعي، مما يوقف القانون الرمزي. ويمثل بروفيسور فان هلسنغ... الطبيب والمحامي والفيلسوف... معارف الفكر التنويري وقيمته، وهو شخصية غير إنسانية تنفذ حياة الناس وتوظف علمها الغزير في الدفاع عن الضعفاء، والمشروع الفوري قبل كل شيء هو إنقاذ النساء من أنفسهن؛ وعندما ينتقل دراكيولا إلى لندن يدرله فان هلسنغ حتمية مطاردته المستمرة وطرده وتدميره، والشئ المهدد الآن ليس بأقل من الحضارة الغربية كلها، وبالقضاء على دراكيولا يتم في النهاية طرد الشئ الغريب ولكن لا يتم ذلك قبل تصويره بالتفصيل الدقيق في النص.

ونقله أن راييس ما بعد الحداثية هي أن تجعل مصاص الدماء يتحدث ليروي قصته من خلال موقعه في هذا المكان الغريب أو الشاذ الذي يشغله، وبمساملة ويدون عكس المعارضة الأصلية وبعبارة أخرى، فإن القارئ ليس مدعواً للإقرار بوجود مصاص الدماء أو بالتجسد معه أو بملئه بالحضور المزعوم بقدر ما هو مدعو ليتدخل ما قد يكون عليه الشعور بشغل مكان لا يمكن وجوده. وفي قصص أن راييس يبقى مصاص الدماء غامضاً وشريراً وخيالياً وإذا جذور فقط في النصوص الأخرى (وذلك خاصة في حديث مع مصاص الدماء [١٩٧٦] حيث يسجل المنع البشري قواعداً ويقيفها أماناً) ويمثل ظما مصاصي الدماء للدم شكلاً

بالتالى ليست لديهم الرغبة فى خلق مصاصى دماء آخرين. وفى ملكة المعونين (١٧٨٨) نجد أن رسالتهم الأخلاقية هي أن ينقذوا العالم من مذبحة جماعية

وعلاوة على ذلك فإن مصاصى الدماء يجوبون بأفراط وجبهم لا يقتصر على أحد الجنسين وهو الدماء متعدد الأشكال، وهم فى الغالب يقبلون بعضهم البعض (٢٨) ولكنهم لا يستعملون الاختلاط جنسياً، فتمتلى شهوراتهم هو شرب الدماء. ويقع مصاصو الدماء أيضاً فى الحب مع البشر، ولكن لأنهم يشربون دمايتهم فهم يدمرونهم - أو يلغونهم. ويمكن لمصاصى الدماء أن يتبادلوا الدماء مع بعضهم البعض، ولكن هذه الدورة من نفس الدماء لا تغنى: فهم يحتاجون إلى ضحاياهم من البشر لمواصلة الحياة. وعلى ذلك فهم مجبرون على أن يسببوا الموت، وهذا الإجبار الميت هو مصدر شهوة وعار، ونشوة واحتقار للنفس، وتأتى كل تلك المشاعر المتناقضة متزامنة. ويمثل هذا الإجبار أيضاً الانحطاط المطلق، والانفصال التام بين اللذة والحب ولاتوجد نهاية ممكنة لمصاص الدماء ولايوجد حل ممكن للمتناقضات التى يمثلونها:

رغمته نستمتع للدماء، التى بداخلها،
سحابة بطريقه سحرنة وباسة كنه
أنها سارائه قاذرة على إنماسبها
وتعزيتها هتت الآن. هرية وطريفة
الأسس... نظرت إلى القصر الصارخ
واللطيفة الذى يحيط بالمعبد.
ونظمت لأعلى إلى السحرة الحرة
المنلاطمة كيف نحسب الدم

الشحاعة؟ كيف نحسب الإيمان
الوقت بالإنصاف المجرد للكون؟
تلكه تمار فعل سريع غير صغير له.

إذا لم يكن العقل يستطيع إيجار
صنعة تستطيع الحراس أن تفعل.
فلتمش ليداً أيها المخلوق التمس
الذى هو أنته (٢٩).

وتجربة مصاصمة الدماء بحدوثها ليست واحدة من حكايات الرعب ويمثلون فرويد فإن أساسيات الجنس والحياة يجتمعان عند مصاصى الدماء، وذلك بإقصاء الرغبة والحب جانباً، أما من منظور «لاكان» فإن الحاجة والطلب منفصلان، وعلى ذلك تصبح فجوة «لاكان» هوة عميقة. ومصاصو الدماء مجبرون على أن ينشدوا لذة مصرمة خارجة عن القانون لا يستطيعون منها مهرباً، ولاتنطفئ الرغبة بل هي حالة من الوعي الدائم، وفوق كل شيء هي الرغبة في استعادة البشرية بكل محدوداتها ومتناقضاتها. ويصف مصاص الدماء «ليست» نفسه بأنه «مخلوق معذب جائع يجب ويمقت في نفس الوقت هذه القوقعة الأبدية التى لاتقهر والمبيس بداخلها» (٣ - ٤). «أن تكون انساناً دماياً يتوق إليه معظمنا، فقد أصبح الانسان أسطورة بالنسبة إلينا» (٥٢٨) ولكن من المثير للسخرية أنه في رواية قصة سارق الجسد (١٩٩٢) عندما يستعيد «ليست» جسده البشرى لا يستطيع احتمال هذا الجسد أو التكيف معه بما يفرضه عليه من قيود، في الوقت نفسه نجد أن الشخصيات البشرية في القصص تنوق إلى الخلود، وهكذا انهمور أنه أبداً لا يمكن بلوغ منتهى الرغبة.

وبإرادته بين يديها، ويخبرنا الفيلم في النهاية أنه قد وجد أخيراً السلام والسكينة وأن ميتتها قد تبليت وتغيرت.

تلك كانت الأيام! وربما يخل نوع من عدم الرضا بالنهاية بالفجوة بين ذلك العالم وعالمنا، فالحب قيعة فيكتوريه، وقد افترض القرن التاسع عشر أن المشكلة كانت الكبت: ولذلك كانت الرغبة المحصرة هي الرغبة البالغة لمنتهاها. ونحن في نهاية القرن العشرين ندرك بصورة أفضل - أو أسوء - ونرى فيلم كويولا هي ميتافيزيقا رائعة مع مفارقة تاريخية يائسة، ولكن الفيلم نفسه هو كوتى (Gothic) ذو خيال مذهل وميلودراما مبالغ فيها (٣٠): فلم يدعنا نتخيل ولو للحظة واحدة أن ما يعرضه حقيقى.

ربما كان ذلك هو مفتاح النص لمرحلة ما بعد الحداثة: فهو يصور على كون الحب خيلاً محضاً، وهو لذلك يغذى حنيننا للحب المثالى وجوعنا للميتافيزيقا بينما لايفل ارتيابتنا وشكنا تجاه الرومانسية. ويعرض علينا الفيلم ما نعرفه وشدده في سوفسطائية وسذاجة مترامنتين، وما نرغبه في جرعة واحدة ذات مذاق طيب بإمكاننا تناولها بأكملها إذا ما قدمت لنا في عرض سينمائى.

(ج)

وكتت أود الكتابة عن أعمال تونى موريسون ووصفها للعزل المستمر لنزوح أمريكا، وذلك سواء انجذبوا إلى حضارة البيض مثل جابدين فى رواية قاربابى (١٩٨١)، أو حاولوا مثل سن فى نفس الرواية أن يعودوا إلى حضارة السود التي لم تعد تسمح بإدراك

وكرواية نصية مقدمة خارج حدود بدائل الحياة والموت... الحب والكراهية... الخير والشر... نجد أن مصاص دماء أن رايس هو بدون شك نموذج لمحبة عصر ما بعد الحداثة: متشكك ومثالى في نفس الوقت، ولذلك تلق وغير راض وفى غير محله وأخيراً منزول.

وفى الوقت نفسه تعلن ملصقات فرانسيس فورد كويولا لفيلمه الشهير المأخوذ عن رواية برام ستوكر، والذي يحمل عنوان: دراكيولا برام ستوكر (١٩٩٢). أن «الحب أبداً لا يموت»، ويصر العنوان على نصية أصول السينما، وهو يدعى أنه «دراكيولا» الحقيقي الأصيل - أو ما يمكن أن نسميه النصى - بعد أن سبقته تزييفات كثيرة جداً. وبالسخرية المميزه لعصر ما بعد الحداثة يعيد كويولا كتابة قصة برام ستوكر ليجعل دراكيولا ملاكاً سافطاً مدفوعاً بشهوة أبدية. ومع ذلك يظهر الفيلم كقصه حب قريباً من روح العصر الفيكتوري أكثر منه لعصر ما بعد الحداثة وتظهر الرومانسية على الشاشة في كل لحظة، ليس فقط في الجنس الذى تعرضه ولكن فى الصور المتكررة للضباب والظلام، والذي يزيد من تأثيرهما ضوء القمر أو الاضاءة أو اللهب. وبالرغم من أنه توجد بعض لقطات من الكوميديا السوداء وبعض أمثله من المعارضات الأدبية إلا أن الفيلم يعد ويكل وضوح تمثيلاً للرغبة فى العصر الفيكتوري، والتي تجد منتهى غايتها فى الموت ويعرض الفيلم أيضاً بالتعليق على عدم الكفاءة الجنسية للرجال البريطانيين، فنجد أن ميناهاركر تضاطر عن طيب خاطر باللغة الأدبية من أجل عشيقها ترانسلفا نيان والذي يموت بعد ذلك

رغباتهم. وكنت أود تناول استحضارها للمشردين ومن هم دون مأوى في القصص التي تخبرنا فيها بما يقيمه زئوج أمريكا - أو ما يفشلون في إقامته - وطن. (٣١)

وكنت أود حقاً أن اتناول أكثر عين زرقه (١٩٧١) وكيف سجلت البناء الحضارى لرغبة وسواسية لا يمكن بلوغها، وكنت أود مناقشة الوصف الرائع في المحبوب (١٩٨٧) لتراكمات وتداخلات ماضى العبودية المنصرم مع حاضر لا يستطيع بدوره إدراك احتمالات الحياة.

كنت أود كل ذلك ولكننى خشيت الظهور بمظهر من ادعى حقاً ليس به أو على الأقل من أن أبدو كمطفل هم نفسه في حقل يختص به زئوج النقاد الأمريكيين، وليست المشكلة أن أعمال **موريسون** تخصهم أو أنها تخص أى أحد بل المشكلة هي أن ماكتب عنه يشتمل على مصادرة الأبيض لخبرات الأسود، وأنا في الواقع أخشى تكرار هذه العملية. فتوظيف رواياتها لخدمة أغراضى والحصول على تعريف يناسبنى للرغبة قد يكون نوعاً من أنواع هذه المصادرة، وتناول تونى موريسون التي تكتب عن خبرات السود يعد ولوجاً إلى منطقة قامت بتشبيدها في المقام الأول الرواد الأوائل من نساء زئوج أمريكا واللاتى قمن بالكثير ليضعن أعمال النساء من الزئوج على خريطة الكتابات النقدية.

وليست المسألة أن تنقصنى المعرفة الكافية بالتاريخ أو بالعبودية أو بالروايات التي تتناولها: قد أكون كذلك فعلاً ولكننى أستطيع التعلم والمسألة ليست مسألة خبرة، فهذا المقال ليس عن الخبرة بل عن الكتابة والبلاغة والنصوص. ومشكلة الكتاب عن **موريسون** هي مشكلة

سياسية، فحينما بدأ الرجال في امتحان الكتابة عن الحركة النسائية (Feminism) والنقد النسائى أو في إصدار قراءات من المنظور الفميينزى شعرت على الأقل بعض نساء الحركة أن هذا مكاناً قد حفرناه بأيدينا في وجه معارضة نظامية لا يستهان بها، وبما أن ميزان القوى في العلاقات بين الجنسين قد استوى إلى حد ما فمن المحتمل أن يظهر الرجال حسن نواياهم وذلك بترك هذا الحقل لنا (حقل الكتابات النسائية). وعقب كل شئ فقد كان لهم كل ما تبقى من حقل الأدب ليحلله (وقد نالوا ما يكفيهم تماماً في ظل الأيام الفخوالى للنظام الأبوى [البترياركى]). ومرة أخرى لم تكن المسألة مسألة معرفة أخيرة: بل كانت سياسية. ولا يوجد سبب يمنع الرجال من فهم السياسة الفميينزمية أو قراءة النصوص التي تنتجها، بل على العكس نحن نريد منهم أن ينظروا بعين الاعتبار إلى الحركة النسائية، ولكننا لانريد منهم أن يستعمروها أو يقضوا عليها.

واختتم القول بأننى قد قرأت أعمال **تونى موريسون** قراءة دقيقة متفحصة، ولكننى بانجذابى إلى الحركة النسائية وفي هذه المرحلة من التاريخ أشعر برادع تجاه محاولة الاتيان بالبرهان والحجة القضية التي أود طرحها عن **تونى موريسون** وحب ما بعد الحداثه، والتي هي بالطبع أنه لا يوجد في العالم من يستطيع تعريفه (أى الحب) بمثل هذه الغنائيه وهذه الرقة وقد يتحقق ذلك يوماً ما في الوقت الحالى فإن الكتاباتحول أعمال **تونى موريسون** تبقى بالنسبة إلى رغبة لم أصل بعد إلى متنهاها.

الهوامش :

١ . انظر:

- Jacques Derrida **The Post card: From socrates to Freud and Beyond**, Tr. Alan Bass (Chicago, 1987), PP. 197,194

اشير إليها بعد ذلك بـ (١)

٢ . انظر

- Ferdinand de Soussure, **A Course in General Linguistics**, tr. Wade Baskin (London, 1974), PP. 116 - 17

٣ .

- Roland Barthes, **A Lover's Discourse: Fragments**, tr. Richard Howard (London, 1979), p. 151.

اشير إليها بعد ذلك بـ (ب)

٤ .

- Jean - François Lyotard, **The Differend: Phrases in Dispute** tr. Georges van Den Abbeele (Manchester, 1988), P. 13.

اشير إليها بعد ذلك بـ (ج)

٥ .

Jeanette Winterson, **written on the Body** (London 1992), pp. 78 - 79.

اشير إليها بعد ذلك بـ (د)

Ludwig Wittgenstein, **Tractatus Logico - Philosophicus**, ed and tr. D. F. Pears and B. F. McGuinness . ٦ (London 1972), P. 151.

٧ .

- Linda Hutcheon, **A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction** (New York, 1988), p.5 and Passim.

٨ - انظر:

- Julian Barnes, **Flaubert's Parrot** (London, 1985), PP.12,

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة.

٩ .

- Julian Barnes, **Talking It over** (London, 1992), p. 80

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

١٠ . انظر.

- A. S. Byatt, **Possession: A Romance** (London, 1991) pp.267,423

اشير إليها بعد ذلك بـ (هـ)

١١ - 'Differential' في مصطلح ديريدا لعملية الاختلاف والتأجيل التبادلي والتي يتكون منها «الاتصال» (١: ٥٤).

- ١٢

John Milton, *Paradise Lost*, 4. 271 - 72, in John Milton ed. Stephen Orgel and Jonathan Goldberg (Oxford, 1990), p. 427.

- ١٣

- Alfred Tennyson, "Maud: Amonodroma", in *The Poems of Tennyson*, ed. Christopher Ricks (London, 1969), ll. 78 - 79.

- ١٤

- W. B. Yeats, "A Beautiful Lofty Things", in *Collected Poems* (London, 1958), P. 348.

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

- ١٥

- W.B. Yeats, "No second Troy," in *collected Poems*, p. 101.

اشير إليها بعد ذلك برقم الصفحة

- ١٦

- Jacques Lacan, "the mirror stage," in *Écrits: Aselection*, Tr. Alan Sheridan (New York, 1977), P. 5.

١٧ - قد تعبر عنها اللغة الفرنسية بصورة أفضل:

- "La Formation du je se symbolise oniriquement Par un comp retranché, Voire un stade, - distribuant de l'arène intérieure à son enceinte, à son porteur de gravats et de marécages, deux champs de lutte opposés où le sujet s'empêtré dans la quête de l'allier et lointain château intérieur, dont La Forme ... symbolise loça" (Jacques Lacan, "le stade du miroir," in *Écrits* Paris, 1966P, p. 97).

- ١٨

- Jacques Lacan, "the Mirror stage," p.4.

١٩ - يظهر رولاند أكثر «رجولة» في الطبعة الأمريكية (انظر:

- *washington post Book World*, 22, no. 38, 20 sep. 1992). Leno Cowen origin

وإدين بهذه المعلومات لـ

- ٢٠

- lacan, *Écrits: Aselection*, pp. 245, 265.

٢١ - انظر:

- Milan V. Dimić, "vampirism in the Eighteenth century: the Other side of the Enlightenment," in *Man and Nature: Proceedings of the Canadian society for Eighteenth - century studies*, 3, ed. Robert James Merrett (Edmonton, 1984), pp. 1 - 22; and Christopher Frayling, *vampires: Lord Byron to count Dracula* (London, 1992), pp. 19 - 36.

Transylvania: on the other side of the Forest. Bram stoker had access to Emily Gerard's travel book, **the Land Beyond the Forest** (New York. 1988).
(Leonard Wolf, **the, Annotated Dracula** [New York, 1975], X III - XIV).

٢٣ . لنظر:

- Thomas Laqueur, **Making sex: Body and Gender From the Greeks to Freud** (Cambridge, Mass, 1990)

٢٤ . من أجل مناقشة جيدة في تفكيك النوع في Dracula انظر :

- Christopher Craft, "Kiss Me with Those Red Lips": Gender and Inversion in Bram Stoker's **Dracula**, **"Representations"**, 8 (1984), 107 - 33

٢٥ . انظر:

- Katharina M. Wilson, "The History of the Word 'Vampire,'" **Journal of the History of Ideas**, 46 (1985), ١٥٨٠.

- John William Polidori, **The Vampyre: A Tale** (London, 1819), PP. XIX - XX

٢٧ .

- Anne Rice, **Interview with the Vampire** (London, 1977), p. 97.

٢٨ . «مصاص الدماء معرض لحالة هي أشبه بعاطفة الحب: ويستثيرها أشخاص معينون. وفي ملاحظته مثل تلك الأشخاص يتحلى مصاص الدماء بالصبر والحيلة. وهو لا يكل أو يمل حتى وإن أعيق مائه مره. ولا يرضيه سوى استنزاف حياة الضحية المشتهاة ... ويبدو مصاص الدماء في مثل هذه الحالات كأنه يحن إلي شيء مثل التعاطف والرضا. وفي المعتاد يذهب مصاص الدماء إلى ضحاياه مباشرة ويتطلب منهم باستخدام العنف ويقتلهم ويشرب من دماهم في احتفال واحد».

- Sheridan Le Fanu, "Carmilla" in **a Glass Darkly** (Gloucester, 1990), PP. 312 - 13

٢٩ .

- Anne Rice, **The Queen of The Damned** (London, 1990) PP. 80 - 81.

٣٠ . يقدم الفيلم عناصراً من الحكايات الحالية، فعلى سبيل المثال نجد في رواية كوبرلا أن أسرة لومس أرستقراطية بينما مينا مدرس فقير، وفي نفس الوقت نجد دراكولا على أنه «أمير [ها]».

٣١ .

- Barbara Johnson, "Aesthetic" and "Rapport" In Toni Morrison's **sula** **Textual Practice**, 7 (1993), 165 - 72.



الرجل الأخضر



تستوحى هذه القصة في استهلالها فمسمي، الجور الصام
للقصة د. هـ. لورنس «الرجل الذي مات»، وقد استندتها إلى الذاكرة
قراخي الأخيرة لقصة استقر في «المهد القديم»، التي أدب لها باكتمال هذه
القصة.

«الرجل الذي مات» قصة كتبها د. هـ. لورنس الذي كتب «عشيق اللبدى تشارلي» فلم يعد أحد يذكر الأولى المستوحاة
عن هرطقة شهيرة منيت بها الكنيسة المصرية في القرن الثالث، قال صاحبها إن الرجل لم يميت فاضاف لورنس انه ليس
فقط لم يميت وإنما نزل أرز لبنان بعد كد ومعاناة على قدميه الجريحتين فتلقته كاهنة إيزيس في معبدها وضمدت جراحه
وغسلته بماء الفبح السلسال ودهنت جسده الكليل بزيتها ولبسها وأطعمته بيدها عنباً ولوزاً وأشرته نبذ الألهة والبسته
كتناً طهوراً معتقاً برائحة أعواد بخور قدس الأقداس، وانتظرت، وصلاً من أجله، حتى أفاق بين فخذيه وهي تهدده
وتمسح على شعره، يروح ويحيى كالبحر في يوم هادئ على شاطئ دافئ في مقبل الصيف.

كان ثديها في فمه بين حين وحين يلقمه رحيقاً من عسل ولبن وعندما تمر يدها المرتعشة حناناً على شعره كانت
عينها تفيضان وتنصران ملتصقتين مع وقع روجه في ذهابه ومجيئه داخلها، يأخذ الأنفاس ويرسلها في حركة
أبدية.

لطيف أن تتخيل كاتب لحظة كهذه لا تنتهي، لأن الكاتب وحده دوننا جميعاً يجد نفسه ملزماً بأن يعطي فكرته شكلاً
يدخلها في حيز الزمن من واعر الحفاظ عليها كي لا تموت وهو على عكس الحالين الذين اعتقدوا دائماً أن في الموت
حياة، يقم فكرته على عالم الوجود فإذا ما أدركت هناك وراح الناس يستهلكونها، أصبحت واقعاً (وهو ما كان شيئاً

غير الحقيقة حتى وقت قريب؛) فيعود الكاتب مرة أخرى إلى البدايات يكرر المحاولة، وهكذا قالوا: لا جديد تحت الشمس ولكنهم أيضاً قالوا: إنك لا تنزل النهر مرتين، وفي الحاليتين هم على صواب. أما الكتابات فلم تسمع منهن مثل هذا إلا على استحياء، وربما على خوف من أن يتهمن بتعاطي الفلسفة مثلاً اتهمن بتعاطي السحر في القرون الوسطى، وكلاهما لا يليق بإنسان القرن العشرين رجلاً كان أو امرأة. ولذا فهن يتوخين الحذر خاصة وأن الحقيقة والواقع أصبحا عند نهاية هذا القرن مترادفين على نحو صهي يوحى بأن الإنسانية قد أزاحت عنها أوهامها الماضية، وأصبحت من الشجاعة الكافية بحيث تنظر إلى وضعها دون زيف أو رياء: الإنسان حيوان!

كانت تلك هي ذاتها أفكار الكاهن اليهودي الذي حل على معبد إيزيس يومها في طريقه إلى أرض التوراة متباركاً، وقد نزل عليه السبب في غلة أزجته فظن أن المسافة بين بيروت وأورشليم تقطع في خمسة أيام على ظهر البغل. لكن السبب نزل في اليوم السادس واضطر أن يعقل بغلته ويجلس ينتظر. لم يكن داخل المعبد بالطبع، ولم يكن يسمعه إلا يطل من كوة الجدار كذلك، وحب الاستطلاع في مثل هذه الحال نذب مغفور.

كان يبحث عن حنية في الجدار تقيه برد الريح الليلي بما أن شرع الله يقضى ألا يشعل ناراً بعد نزول شمس الجمعة. ورأى ما رأى.

في البداية راوغته عيناه ولم يسجل ذهنه الصورة على نحو واضح يشفيه. فقط باغته شعور مبهم أن في الأمر حراماً، وغمره هذا الجماع الذي اتضح له بعد قليل على حقيقته.

كلبان يمارسان الحياة السفلى بلا رادع ولا خشية. لا يتخذان لأنفسهما مأوى يستترهما عن أعين البشر. كلبان يريدان للناس أن يشبهوهما لكل الناس أن يصيروا حيوانات مثلهما.

ولكن ما العمل والسبت نزل والظلام وهما لا يكفان؟

وهو لا يستطيع المنى ولا يستطيع الانتظار ولا يستطيع تفريقهما دون أن يكسر السبب. نظر إلى بغلته في غل وحسرة يحملها ثقل وروطة.

ظريف أن يستطيع المرء الانتقام من كل اليهود في صورة كاهن نزل الأرض منذ أكثر من ألف وتسعمائة عام، فيحكم حوله طلسماً من الكلمات تجمده في لحظة الورطة ويجلس من هذا البعد المريح يتلذذ بعذاب هذا الممثل التقيس لبني أمته.

ولكن لكل حكاية نهاية لابد ولو مؤقتة. ولذا فقد أغمض الكاهن عينيه وراح يتزلف إلى النوم وعندما ينس فتحهما وأخذ يعد النجوم. نجوم تلك الليلة كانت أكثر من علمه بالأعداد. أخيراً غلبه نعاس قصير قبيل الفجر استسلم له وقد فرغ ذهنه من الحسابات.

لما بزغت شمس اليوم التالي ولامس شروها عينيها المغمضتين اتفاق على بلل بين فخذه فراح يزيل سرواله ويهرع نحو الجدول البارد يغسله في غضب خزيان وعاد لينشره فوق بردعة البغلة. ولكن انهماكه في الغسل ونشاط خطوته من جدار المعبد إلى الجدول ثم من الجدول وحتى الشجرة التي ربط بها البغلة لم يكن كافياً لانتصاص الغضب الذي كان يرتفع في كيانه ويحول أنفاسه أبخرة انهيار تغلى. كلابان حقيران يتسببان في كل هذا الحرج لرجل وقور، دين مثله؟ لابد أن يدفعهما.

ذهب ينظر من الكرة التي وقف يحملق فيها الليلة الماضية فوجدتهما قد صحبا لتوهما من النوم. كانا يبتسمان بأعين تليّض بجنان مقيت لا يليق وهذا الانتهاك للمحرمات. بعد قليل راحت المرأة تغسل الرجل بماء ساخن وتجففه ثم فعل بها هو الشيء نفسه. كان كل ما يشغل ذهن الكاهن في كل هذا، هو القدر الذي حوى الماء.

القدر يدرج ويحيى ويفرغ ويملا وهما ملتئمان في شعائرها البطيئة. ما إن فرغا حتى عاردا سيرة الأمس. لكنه تلك المرة كان على حذر وكان وعيه أقوى من شهوة نفسه وضعفها فلم يجراه وراحما يلهث ويبلل سرواله. فقط كان يركز كل كيانه على الإناء.

كان اليوم هو الثالث عشر من آذار وكان قد مضى عليه لدى معبد إيزيس أكثر من ثلاثة أيام وساكنا المعبد لا يدریان بالحنق المتصاعد الذي كان ينفثه رجل استولت عليه شهوة مجنونة عاهد نفسه وريه ألا يبرح المكان حتى يطفئها كل ما كان يعوزه هو قدر فقط. إناء مثل هذا الذي لا يبارحهما إلا ليفرغ لا يعلم أين، ويعاد ملؤه لا يعلم كيف، ويسخن ماؤه، لا يعلم بفعل من؟!

هذا الإناء سيصبح عصا موسى. هذا الإناء سيفرق الكلبين ويمضى هو للاحتفال في اورشليم بعيد «إستر» غداً أو بعد غد لن يضيره أنه لم يبدأ الصوم في اورشليم.

مضى يومه يراقبهما ويفعل بهما في خياله ما فعل مورديخاي بأعداء اليهود ومثل مورديخاي لن يلمس غنيمته منهما ترفعاً وكبرياء، فبدأ صومه على الفور.

ولما كانت المرأة تنقع حبات اللوز الأخضر في ماء به زهر البرتقال وريحق النحل، لا تتحرك شهوته للطعام وكان الرجل ينثر العود والعنبر على فحم المبخرة ولا يتحرك وجدانه للصلاة.

كانا يتحركان وكانتهما جسمان يطوفان ويهبطان داخل بالورة اقتطعت من الزمن. وكان وهو يشاهدهما ينسى كم من الوقت مر وكم مرة غابت الشمس ووزغت. نسي عيد «إستر» ونسى أنه نذر صوم ثلاثة أيام ولم يدرك حين أظفر على فطيرة

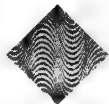
كادت تفسد في جرابه إن كان هذا هو الخامس عشر أم السادس عشر من آذار. لكنه لم يعد يهتم بالعيد، فقط بالقدور. ذات ليلة فاز بها. كان حليماً رؤيويّاً. اللهم الرب المنتقم. اللهم مباشرة، بل حدثه بصوته. وصف له الباب الخلفي والدهليز المعتم القصير ومكان الأواني والقدور وهياً له لحظة الانتقام، لحظة أوج التجماعهما، يملأ القدر ماء بارداً من الجدول ويدخل عليهما في حركتهما البطيئة المطننة الدافئة ويسكب عليهما الماء البارد كما يفعل الناس بكلاب الشوارع التي لا تستحق الرجم. سيدعران وينزل عليهما الخزي والعار، وسوف تتبدى لهما عوراتهما الواحد أمام الآخر وسيكره كل منهما صاحبه، ويغضه وستلومه ويلومها، عندها يتركهما. ولا يمس قيد أنملة من مغامر المعبد ولا حتى اللوز الأخضر الذي كان يحبه كثيراً.

جميل أن يستطيع المرء تخيل أوهام الآخرين!

هكذا أيضاً متى الرجل نفسه. وتاكّد بعد رؤاه أنه نفذ إلى عقل ضحيته وأنه فهم ووعى تماماً مقدار الخسة والخسعة التي لا تستولى إلا على من لا شرع له. فراح يتمتم وهويتلمس طريق الطم: «الشرع، الشرع، المعاصم الوحيد». لما وصل الباب الذي رآه في الحلم وجده موارباً ويدخل، في مواجهته كان الدهليز الضيق العتم، خطاً داخله خطوتين، بعدها انفرج الظلام عن بهو صغير تضيئه شموع لا تحصي، رائحته زكية ورأى القدور وبين القدور وقفت المرأة في كتانها الأبيض، شعرها فاحم يحيط رأسها في جدائل قصيرة بالكاد تلمس كتفها. وجد نفسه محتوى تماماً في نظرتها المتاملة فلم ير يدها وهي تمتد له باللوز الأخضر.

كان لطيفاً أن تنتهي القصة هنا، ولكن كيف يضمن المرء أن القارئة سوف تفعل في الخيال فعل التبديل والإحلال البسيط المرغوب كأن تستبدل السبب بالأحد أو الجمعة ثم تتأمل نفسها بدلاً من أن تشمت في الكاهن الوثني؟





العودة إلى الإسكندرية

عُدْتُ يَا بَحْرِي إِلَيْكَ
مُثْقَلُ الرُّوحِ وَأَمِنَ الْعَظَمِ
بَعْدَ طُولِ السِّنِينَ
فِي اغْتِرَابٍ عَنِ الْوَطَنِ
حَالِمًا أَنِّي سَأَلَقِي لَدَيْكَ
عَبْرَ جِسْرِ الْعَنَاءِ
رَاحَتِي الْكُبْرَى
لَمْ أَجِدْهَا يَا بَحْرُ إِذْ صَارَعْتَنِي ذِكْرِيَاتِي
وَأَبْتَلْتَنِي مِنَ الْهَمُومِ فُنُونِ.

مُسْتَطِيرًا شَوْقًا أَعُودُ إِلَيْكَ الْيَوْمَ

لَاهِنًا يَا مَدِينَتِي

بَعْدَ طَوَّلٍ اغْتِرَابٍ

وَيَقُولُونَ إِنَّمَا الْعَوْدُ أَحْمَدُ

غَيْرَ أَنِّي وَجَدْتُني وَأَقْفًا

عَلَى رَصِيفِ الشَّطِّ

قَدَمِي سُمِرَتْ إِلَى الْأَسْفَلِ

وَبَعَيْنَيْنِ مِنْ رُجَاجٍ

نَاطِرًا نَحْوَ الْأَفْقِ الْبَعِيدِ

مَوْلِيَا لَكَ ظَهْرِي

بَائِسًا يَا مَدِينَتِي.

أَيْنَ وَكَلْتُ إِسْكَانِي

تِلْكَ الَّتِي أَبْدَعَتْهَا خَلَجَاتُ الْأَجْيَالِ عِبْرَ الْقُرُونِ

رَيْتُهَا أَحْلَامُهُمْ

جعلتها أسطورةً تتلوى في شعابِ الخيال
أين ولت؟

في جنون مضيتُ أبحتُ عنها
بين أدغالٍ من الأسمنت
نابشًا بأظفاري الداميةِ
دوّنَ جدوى .
أين ولت تلك الحداثق
حيث كانت تُغرّدُ الأطيّارُ كلَّ يوم؟
تحيةٌ ووداعًا للضياء ؟
في الخلقِ غصّةُ
في القلبِ لوعةُ
أقولُها وأعيدُ القول
إطمئنّي يا نفسُ لا لا تُراعى
إسكندريةُ بادتْ
وحبها لا يبيدُ

مُرُوجُهَا زَالَتْ
وَذِكْرُهَا لَا يَزُولُ

رَغِمَ هَذَا يَتَابُنِي هَاجِسٌ مُزْعِجٌ
بِأَنِّي أَنَا أَيْضًا مِثْلَ مَا هُوَ حَوْلِي
مِثْلَ مَدِينَتِي
تَجَمَّدْتُ أَوْصَالِي
وَتَحَوَّلْتُ
إِلَى حَجَرٍ.



البراق عبد الهادي رضا

جنود أدب الكراهية:

هناك أدبان كتبهما الرجل عن المرأة: أدب للحب،
وأخر للكراهية.

أدب الحب تعرفه، نطلع عليه في المدارس ونقرأ ما
يقول النقاد عنه في الجامعات لأنه متوافر في كل مكتبة،
وحضارتنا العربية الإسلامية تفتخر به كأحد إنجازاتها
المهمة. وربما يكون أشهر مثال له الشعر العذري الذي
رسم المرأة ككلمة معبودة كان الشاعر عابدا لها. وقد
كانت المرأة حسب تقاليد هذا الأدب كائنات روحيا غامضا
لا يستطيع الرجل الوصول إليه أو فهمه، بل وربما لا
يرغب بمعرفته واستلاكه. فالمرأة كانت تقول لا دائما
وترفض تقرب العاشق منها، ومن رفضها لحب الرجل
نشأت فكرة سموها وروحانيتها ووصفت بالسمو والتفوق
على كل ما هو جسدي وأحبها الشاعر لأنها ترفض
وصله بهذه الطريقة، وبقي يحبها مادامت تقول لرغباته
لا. فالمرأة بوصفها رمزاً للجمال والكمال والمطلق بقيت
في خيال الشاعر العذري أقوى من لذات الوصل العابرة،
مهما كانت روعتها. وهكذا بقي الحب البريء بلا نهاية
وننتج عنه الإلهام والشعر والجمال.

قصص غريبة: ليلى مريضة بالمرق وقيس في
الحجاز يمتنى أن يكون طبيبا. كثير يرى طيف عزة في
المنام وهي تسكن في الجوار، وجميل يتجول في المساء
متمنيا أن يستششق الهواء الآتي من منطقة بعيدة تقطنها
بثينة. ولا يجد بالناقد المعاصر التمتع في انتقاد هذه
المشاهد لعدم نضج شخصياتها، أو جهلهم بحقائق
العلاقات الجنسية، أو معاناتهم من العقم، كما يفعل
البعض في هذا الزمان. فقد كان للقصة متعتها لن

أدب

كراهية

النساء

الأعمال الأدبية، تبعت عن المزيد من الكتب المنسية الصالحة للنشر.

وقد شاعت هذه الكتب في مصر مؤخرًا لعدة أسباب منها: القلق بخصوص الأدوار الاجتماعية المتاحة للجنسين، فالرجل الشرقي الذي فقد الكثير من عظمته بعد أن ضعفت موارده الاقتصادية، وتراجعت بلاده حضاريا واجتماعيا واقتصاديا حتى اضطر إلى الهجرة بحثًا عن رغبة الخبز، صار يحتاج للتأكد من أنه لا يزال رب الخرووق والسرير في منزله، وهذا 'قلق الموجود عميقا في الروح من خسارة آخر ما يماهى في العاطفة التي ينجم أدب الكرامية في استدعائها للتعبير عنها. وجل هذه النصوص تساهم في حل هذه الأزمة النفسية، عن طريق خلق الإحساس اللذيذ في نفس القارئ بأنه أفضل من النصف الآخر، مقدمة له لذة السيطرة والقدرة. فهي تحتوي مثلا على صور لفتيات جميلات بأثواب السباحة والرقص، مما يجعل من المرأة مشهداً شهيا يمكن للرجل اقتناؤه. وإن كانت صورة الفتاة الجميلة شبه العارية هنا تختلف كثيرا عن صورة المرأة التي نراها في الأدب العنري، حيث كانت القصيدة الرائعة نفسها البديل الموضوعي لغيابها، فالمرأة مع ذلك تبقى في حالة غياب مستقر من الأدب الجديد، خارج الإطار الذي يسعى للإحاطة بها. فجل هذه النصوص يكتبها رجال لقراء رجال عن المرأة، وفي كل كتاب من النوع الجديد هناك صورة سينة للمرأة، وجبة نسمة حافلة بالكرامية والشهوة يتبادلها الرجال.

ولقد أن الألوان لتحليل ما يقوله بعض هؤلاء الكتاب عن المرأة ومعرفة أهدافه الحقيقية الخفية، فلكل قصة

عاشها أو شاهدها أو سمع عنها. كانت هناك نشوة روح النصوص، والأحلام، والشعر أفكار مبدعة واستعارات سامية. ونتيجة لغياب المحبوبة المعبودة، كان الشعر العنري قريبا من المقدس والخلق، ونتج عنه عواطف وأفكار روحية صافية لدرجة أننا - الناس العاديين الذين يعيشون في عالم الجسد - قد لا نستطيع الآن أن نفهم مغزاها. فالقصيدة نفسها كانت صلاة للمحبة، محادثة معها في غيابها، بل وقد يجد الشاعر في ترديد أبيانها لذة موازنة للمحب المحرم الذي لا يمكن ممارسته. أو حتى البوح به. المعبود والمكرم اتحدا في الأدب العنري بطريقة يستحيل تصنيفها على من لا يعشق الشعر ويعرف الروحانية.

ثم ظهر للجسد المجهود أدب آخر، نتج عن روحية الأدب العنري الأقدم في صورة نقض له يعاكسه ويذكر دأما وأبدا بطريقة وسواسية معذبة بلذات الجسد والوصول، وهذا هو ما أسميه بأدب الكرامية. فالمرأة المعبودة صارت الآن محترقة، ورسمت كجسد بلا روح: مجرد مجموعة من الأعضاء المثيرة والفراش والشهوات المصاحبة لها. ولكن هذا التصوير، يعكس الأدب العنري الذي خفت صوته قوي في عصرنا هذا وشاع أكثر من أي أدب آخر. ففي القاهرة، تقوم شركات كثيرة كل عام بطبع مئات الكتب التي تتناول مواضيع الاضطراب الجنسي والانحرافات والجرائم ورغبات النساء، وهذه الكتب التي تباع على الأرصفة بأسعار بخسة تحترق على قصص رديئة المستوى، ركيكة في لغتها وفي الصور التي تستخدمها. ومع ذلك، فتوزعها يفوق أعمال الأدب الجاد بمئات المرات. وفي هذه الفترة، حين تمنى دور نشر عريقة من ضائقة مالية بسبب عدم إقبال القراء على

هدف يختلف عما يبدو أنها تعبر عنه بلسانها. عموماً يكتب ذم المرأة، والكلمات التي تصورها في صورة ملكية، هذه الكتب تشكل أدب كراهية، ولو كان ضحيتهما أي أسرة أو طبقة أو مجموعة أخرى من سكان مصر، لقامت الدنيا وما قعدت. فهذه القصص تعرض للرائها فلسفة خاصة بالأدوار الجنسية الاجتماعية: مقدمة لكل من الجنسين صفات خاصة يجب أن يتميز أفرادها بها، مؤكدة بهذه الطريقة الفروق التي تميز الجنسين في المجتمعات الشرقية. أما هذه الصفات الجنسية فهي تقليدية للغاية، لأن الفكر الذي تنبثق منه يهدف لطمأنة الرجل الشرقي على ملكيته، وهي لذلك ترسم صورة مشوهة تتحط بالرجال والنساء على حد سواء سحاول تحليل الصور الموجودة للمرأة في بعض هذه الكتب حتى تصوير أبعاد الفكر الذي تدعوله واخسحة للعيان، ثم سأنقل إلى أضرار هذه الكتابة على نفسية القراء من الجنسين، وعلى المجتمع كله.

صور المرأة في أدب الكراهية:

يتحدث أدب الكراهية عادة عن نساء قليلات خاطئات يستخدم للتعميم على الجنس النسائي كله. كلمة «المرأة» في اللغة العربية من الكلمات الغامضة التي تقضى أكثر من غرض، وهي حيناً اسم جنس يشمل النساء بوصفهن جماعة مميزة، ولكنها كذلك اسم يشير لفرد ينتمى لتلك الجماعة. وتداخل هذين المعنيين يسمح للكاتب بتقديم صفة فردية على أساس أنها تميز الجنس كله.

المنطق هنا ينحرف عن سواء السبيل: فهل يجوز أحد على القول بأن كون أحد الرجال إرهابياً يقتل الأطفال

ويؤثم النساء يعني أن كل رجل يمكن له التصرف بهذه الطريقة؟ بالطبع لا! وهذا الخطأ الأساسي لن تفلت كتب كراهية المرأة منه أبداً. فهي ستبقى تجلب وتخلق صورة أسوأ بعد صورة سيئة، وجلبها لمن تدعى أنهن من اللومسات، ساعية لإثبات أن المرأة باعتبارها جنساً هكذا دائماً وأبداً. في نهاية المطاف، ستسعى هذه الأيديولوجية لتبرير تحكم الرجل بالمرأة على أساس أنها غير قادرة على تسيير أمورها بنفسها، وأنها ستدمر المجتمع كلية لو تسلمت وزاد شأنها.

يرسم الرجل المرأة في أدب الكراهية في صورة جنس ضعيف بائس، أقل شأنًا من الرجل، أكثر عاطفية وقابلية للشر، بحيث يمكن الادعاء بأن أسوأ الرجال في العالم يظل أفضل من أعظم النساء. أحد الكتاب مثلاً يسمى أحد كتبه: غرائز الأنثى: الحب والكراهية والغيرة والضيانة والمكر والخداع والإغراء والحقد والحسد والفرور والتعصب والانفعال وراء المواقف والقتل، والعنوان يدل بوضوح على أن الكتاب سيركز على صفات سلبية يسميها الكاتب غرائز للتأكيد على أنها مميزات الجنس الآخر الطبيعية وهو ما يحدث بالفعل. ولكن الكاتب بعد أن ذكر كل ما قدمته له فريته من رذائل الجنس الآخر يتسائل «رغم كل هذه النواقص في المرأة وتفوق الرجل كجنس عليها إلا أن هناك ما يميز العلماء وهو لماذا لا يستطيع الرجل الاستغناء عن المرأة» وهذا السؤال قد يدل على إدراك الكاتب لسقم منطق، ولكنه يذكر سبباً واحداً وهو الحب الذي يصير كذلك تعبيراً عن الكراهية هنا. فالكاتب يعرف الرجل بالعامل الإيجابي، والمرأة بالشخصية السلبية، في

سامى محمود فى «السلطة والجنس» إن ضعف المرأة فى الشرق يدفعها لإغواء الرجال الأقوياء حتى تصل للسلطة التى يملكونها ويتحكم بها وبهم:

«يقولون إن المرأة بموقفها المتطلع إلى القوة إنما تستجيب لرد فعل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التى فرضها عليها الرجل صاحب السلطة والتى جعلتها تعتقد أنها كائن ضعيف ناقص محكوم عليه أن يظل على الدوام قاصرا. لكن مهما كان دافع المرأة أو تطلعا إلى القوة التى يملكها رجل السلطة، فهى تدرك أنها - بانقذتها وما تمتلكه من جاذبية جنسية - تستطيع أن تتخلص مما خصتها به طبيعتها من ضعف نفسى أو جسدى».

حسب هذه النظرية، وضع المرأة وكونها الجنس الأضعف يجعلها أكثر اعتمادا على الفتنة والخداع باعتبارها وسائل للوصول إلى السلطة. ولكن هنالك إمكانيات أخرى للعلاقة بين الفتاة الجميلة والرجل القوى، فبسبب قوته ورغبته فى التحكم، قد يكون هذا الرجل هو الذى أغوى الفتاة وسعى للسيطرة عليها بادئ ذي بدء فهى على كل حال الأضعف، وبإمكان الرجل صاحب السلطة تقويضها منه، أو إبعادها عنه، أى أن الأمر فى يده، وهو قد يضغط عليها للارتباط به، أو يعتدى عليها ويتركها. ولكن د. سامى محمود لا يرى هذه الإمكانية، ويظل يعتقد أن المرأة هى المنيعة، وأن الرجل هو ضحية لخدايعها.

وقد يكون خير مثال على اتهام أدب الكرامية للمرأة بإفساد المجتمع وتبرئة للرجل هو «وراء كل باب: الانفجار الجنسي فى مصر» للاستاذ ياسر أيوب. وقد

الملاقة: «الحب بالمعنى الصحيح أن يحدد الإتمان استجابة لعواطفه وحواسه. ففى النفس موجات كهربائية موجبة إذا وجدت موجات سالبة انجذبت إليها - وكلما كانت شدة الجذب اشتدت قوة الحب». وهذا استنتاج منطقي، وتعريف طبيعى للحب إذا رأى الإنسان المرأة على أنها الجنس الأقل شأنا منذ البداية. واقع الأمر هو أن المرأة والرجل يتقابلان بين السلبية والإيجابية فى الملاقة، بحيث يشد طرف ويتعد الآخر، ثم تنقلب الأدوار. فقط حين يتغير هذا الوضع تصير العلاقة من ذلك النوع للشائع حيث يتحكم أحد الطرفين، الرجل عادة، بالآخر.

والكاتب يخشى إمكانية تحكم المرأة بزيجها ولذلك نراه يقضى الكثير من الوقت فى تحذير الرجل مما سيحدث لو وقع ضحية لسيطرة زوجته. فلو تحكمت المرأة بالزواج كما حدث ليسمارك، فالمجتمع كله سيتحول نحو الدكتاتورية. وهكذا نصل لنقطة أنه يحدد بالزوج التحكم بالزوجة كلية، بحيث تسمح وتطيع بلا تفكير أو مناقشة - وهذا من أجل الديمقراطية. وعلى كل حال، لا بد له من القسوة معها وضربها أحيانا «لأن الرجل بلا انسياب عند المرأة كجندى بلا سلاح فى ساحات الحرب». القضية إذن معركة تهدف لتأكيد سيطرة الرجل على المرأة لأن غرائزها ستدفعها للشر والأذى، ولابد من التحكم فيها بشكل ما.

يدعى كتاب الكرامية أن سيطرة الرجل على المرأة هو النظام الطبيعى، وأن نجاح المرأة فى التحكم بالرجل سيقطب كل الموازين ويضعف نظام العدالة الاجتماعى ويؤدى بالدولة إلى السقوط والاحتلال والانهيار. يقول د.

وفي كل مرة كنت أعجز عن إنكار معرفتي بالمرأة ويقصتها، وفي كل مرة كنت أعجز عن تفسير أن ما يحدث لامرأة قد يحدث لكل النساء فلا امرأة تسع ولا امرأة تريد أن تفهم وهي في حالة غضب، بالطبع، ستغضب أي امرأة لو عرفت أن أحدهم يتناول بالسرد خصوصياتها، ولها الحق في ذلك.

هذا التصوير السلبي للمرأة، والربط بين جسدها والسرية والجريمة، يؤدي إلى أن تحل بعض كتب الكراهية تعذيب النساء والاعتداء عليهن. في كتاب مثل أشهر قضايا الاغتصاب، هناك رسم للاعتداء يتبنى وجهة نظر المعتدى ويبرر عن استنائه أثناء قيامه بالشر الذي يفعله. يستخدم الكاتب محمد رجب استعارات منوعة للتعبير عن علاقة المفتصب بضحيته، وهو يؤمن بأن هذه الاستعارات تدل على العلاقات الطبيعية بين الجنسين. الصورة الأكثر شيوعاً هي أن المرأة طريفة يسعى الصياد الرجل لاصطيادها. هناك مجاز يشبه المرأة المتمدن عليها بمائة عامرة «تلقفتها الذئاب ونهشوا لحمها حتى سالكت منه العماء» هي كذلك أرض ثرية يسعى الرجل لاحتلالها بلا حق والتل منّا. ورسم العلاقة الجنسية بهذه الطريقة إذلال للجنسين. لأن الرجل العادي ليس ذنباً، ولا تلذذ المرأة دائماً بأن يعاملها الرجل وكأنه صياد هي طريفة. كاتب آخر، ياسر حسين، كذلك يقترح من تعليل اغتصاب بعض الشباب الخليجي الطائش لواحدة من الخادئات الاجنبيات. فهو، إذ يسعى للرد على ادعاء أن بعض الشبان اعتدوا على فتاة من بنات البلد، يستطرد قائلاً، «هل اغتصبوا ابنة صاحب البيت الشريفة العفيفة أم مجرد خادمة قلبية عابثة مستهترّة وليس لها دية؟» وهنا يبدو أن الكاتب لا

يبدل الكاتب بالفعل جهداً كبيراً في إنجاز هذا الكتاب الذي يتابع تاريخ الجريمة الجنسية منذ أيام الفراعنة حتى عصرنا الحديث. وهنا نرى المشكلة الأولى والأصعب التي يواجهها، وهي أنه يعتبر الجنس جريمة حتى إن وافق كلا الطرفين عليه، ولم يكن أي منهما مرتبطاً بطرف ثالث. وقد كان بالكاتب أن يتذكر التعريف الحالي للجريمة الجنسية قد ساهم كثيراً في ازدياد أعداد المذنبات: ففي عصور سابقة لم يكن البغاء مثلاً جريمة، وإن اعتبر عادة لا أخلاقياً، بينما صار الآن غير قانوني يحط من شأن الفتاة التي تمارسه ويضمها في السجن وهكذا، وبدلاً من اتهام الكاتب لفتيات العجم والرافصات وممثلات التلفاز والسينما وطالبات الجامعة الأمريكية بالتواطؤ مع الجريمة الجنسية والمض عليها، كان يجدر بالكاتب ملاحظة العلاقة المهمة بين تعريف الجريمة وازدياد أعداد المذنبات.

وإذا كان الأستاذ ياسر أيوب قد رأى الجنس جريمة، فهو على الأقل لم يسع لفرض الخاطئات من النساء وكشف أسرارهن وخصوصياتهن في كتابه، كما يفعل غيره من الكتاب. يقول عماد ناصف بصراحة أن هدفه من كتابة «الملف الأحمر» هو «أن تكشف الحقيقة وتعرى المفسدين أيا كان الثمن». ومن الغريب أن كاتباً يدعو للحشمة يستخدم كلمة تعرية لوصف ما يسعى له، ولكن هتك الحجاب وكشف أسرار حياة الأفراد الخاصة هو ما يحدث في أدب الكراهية حالياً. وهكذا يفتخر كاتب آخر بأنه قد نجح في فتح بعض الأرواح لتطليق زيجاتهم، إذ تقول له إحدى الفتيات اللواتي كتب قصصهن: «قل لي كيف عرفت حكايته؟ هل عرفت أن زوجي طلقني بعد أن قرأ ما كتبت؟» ثم يستطرد قائلاً:

الصحيح، فهي تعبر عن فلسفة الكبت والبغض وترسم المرأة في صورة جسد محرم بلا روح وعلى أنها سبب تفوق الشر في العالم. ولذلك لا تصيب هذه الأفكار أهدافها إذا كانت تسعى للتعليم أو لتحرير الناس. في كتابه «الإباحية والإجهاض» يشتكى عبدالله كمال من كثرة الكتابات الجنسية في مصر إذ يقول: «هذه الكلمات الضخمة اثارتني انا أيضا فقلت في الأوراق وبحث عن خطة الإباحية وسيناريو الفجور، وقرأت دفاتر الجنس وأبحاث منع الحمل، ثم يكتشف الكاتب في نهاية المطاف ان الدافع لكتابة الكثير من هذه الأعمال إنما هو التأكيد على تقاليد أكل عليها الدهر وشرب، أي أن هذا الصوار عن الجنس أساسا رجعى في اتجاهاته وما يهدف إليه. أما أضرار أدب الكراهية، فهي نفسية، لأنها تؤذى الأفراد وتقشوه أرائهم عن الحب والعلاقات بين الجنسين، وهي اجتماعية، لأن حض نصف المجتمع على كراهية النصف الآخر يضعف المجتمع كله.

ومن أضرار هذه الكتب ما فعلته الأفكار التي تدعو لها وتعكسها على العلاقة بين الجنسين، فهي قد ساهمت في خلق حواجز نفسية أضعت إمكانية علاقة حميمة صحية بينهما. ومن المؤكد أن جل من سيطلعون على هذه الكتب من المراهقين سيؤمنون بها ويبنون علاقاتهم العاطفية على أساس أفكارها مما يعنى أن الابلافة بين الجنسين ستكون مبنية على العنف والاعتداء والرغبة في السيطرة، لا الحب أو الرغبة في إسماع النفس والآخر. وقد لاحظ د. جمال شفيق في بحثه عن المرأة العربية والجنس أن نسبة ٤٧٪ من فتيات المدن و ٢٩٪ من بنات الريف صرن يمتدرن الجنس عملا منافيا

يرفض فكرة الاعتصاب في حد ذاتها، بل يشكو فقط من الاعتداء على بنات البلد. أما الاعتداء على النسوة الاجنبيات، فهذه ليست مشكلة بل عقوبة لأنهن بلا دية، أو هذا ما يبدو أن الكاتب يقوله هنا.

هذه إذأ بعض الصور الشائعة عن المرأة في أدب الكراهية. والصور كلها في النهاية تسعى لتبرير الاعتداء الجنسي على النساء فهن أقل شأنا، ويستغلن أنوثتهن للتأثير على كبار القوم. وهن يستأهلن العقاب لأن غرائزنهن من الهداية تدفعهن للشر والحاق الضرر بالرجال وخصوصا المتنفعين منهم، مما يؤدى في النهاية لدمار الأسرة والدولة والعمران والعصارة. بل إن أدب الكراهية يدعو لفضح خصوصيات من يعتبرهن الخاطئات من النساء. وقد يكون من الضروري أن نؤكد أن هذه الكتابات ليست من الإسلام في شيء، لأن الحضارة الإسلامية مبنية على فكرة: «إذا بليتيم فاستقروا»، أي أن ما تفعله هذه الكتب إنما هو ضد روح المستر والرحمة التي يرسمها لنا الدين الحنيف.

تأثير كتب الكراهية على المجتمع المصري :

قد يعتقد البعض أن للكتب التي تثير جنسيا فوائدنا للفرح والمجتمع. فهذه التصووس ستكسر سور الصمت المحيط بموضوع الجنس، وتصوره على أنه لغة حياتية، وليس فعلا ملوثا محرما. وقد يكون لبعضها فائدة تعليمية للشباب الذي يحتاج لهذه المعرفة ولا يجدها في أى مكان آخر. ولكن جل هذه الكتب كما رأينا لا تدعو أبداً للتفريق عن الكبت، أو للحرية الجنسية، أو لأى مستوى من المساواة بين الجنسين بل إن العكس هو

للأخلاق، وأن ٢٠٪ من بنات المدينة و١٦٪ من بنات الريف يفضلن الحياة بلا جنس، و ٢٤٪ من فتيات المدن، و ١٤٪ من فتيات الريف كلما فكرن في الجنس أصابهن الخوف والخجل والاكنتاب والقلق، وأن ٣٣٪ من بنات المدينة و ١٥٪ من بنات الريف يرين ليلة الزفاف ليلة عذاب ورعب وكراهية. أما د. أحمد عكاشة، فقد لاحظ في بحثه عن ذات الموضوع أن «الفتاة المصرية تميل بشدة إلى تجنيس ما هو غير جنسي، تسقط الجنس على أي شيء، حتى لو لم تحتل الأشياء هذا الإسقاط الجنسي». وفي كلا البعثين، تكون النتيجة الواضحة هي أن المرأة الشرقية صارت ترى الجنس شيئاً تخافه وتقلق منه، لا لذة بل عذاب. أما الرجل، فهو من ناحية أخرى يرى في لحظة ممارسة الجنس مع المرأة التفسوق والانتصار، وكأنه قد هزمها بدلاً من إسماعها، أو كان الحب تعذيب وقمع، بل إن ممارسة الجنس صارت نوعاً من العقوبة، كما يلاحظ الدكتور ع.ع.، ولكن ليس بسبب التراث الملوكي كما يعتقد، بل لأن الكثير من الكتب الشائعة في المجتمع تزوج لهذا المفهوم الضال للجنس. وإن كنا لا ندعي أن أدب الكراهية يصنع النفس الوسوسة المريضة التي تتعامل مع الجنس الآخر بالهجر والتسلط، فمن المؤكد أنه يساهم في إرساء عائلته القيم الشائعة التي تخلق المرض في النفوس.

باستثناء أضرار مثل التدخل في حياة الناس والتأثير على شخصياتهم ونفسياتهم بطريقة سلبية، تقدم هذه الكتب أفكاراً رجعية عن الواقع في هذه اللحظة، وكيفية تصحيحه في الأعوام القادمة. وسواء شئنا أم أبينا، تبقى حقيقة أن ما يجمع كل الدول المتحضرة،

سواء في أوروبا أو أمريكا أو في شرق آسيا، هو سماح قوانينها للمرأة بحريتها الكاملة بل ومطالبتها باتخاذ القرارات التي تخص حياتها الشخصية، وفي إعطاء الفرد القدرة على اتخاذ القرار وتحمل نتائج بذور الحرية الديمقراطية التي تتمتع بها الكثير من الشعوب الأوروبية وسكان الولايات المتحدة. أما النظام الأسري التقليدي الذي تدعوه ككتب الكراهية، حيث يتحكم الزوج في الزوجة تحكما تاماً، فقد يكون سبب شيوع الدكتاتورية السياسية لأنه لا توجد سوى خطوة بسيطة من الاستبداد الأسري إلى الطغيان السياسي. فإذا كانت «السمة البارزة الآن للأسرة العربية هي سمة التسلطية»، فسيؤازر ذلك نظام اجتماعي تسلطي يقهر حقوق المواطنين. ولذلك لابد من التخلص من الأيديولوجية الشريرة لأدب الكراهية إذا أردنا مجتمعاتنا التحرر والوصول للتقدم العلمي والإنساني.

أما هذا التحديد، فلن يكون عن طريق تدخل الرقابة ومصادرة هذه الكتب. فالمنوع مرغوب، وسيستفحل شر كتب الكراهية لو مُنعت. الحل الصحيح هو مناقشة هذه الأفكار وقضيق أضرار الفكر الذي تقدمه. لابد أن نؤكد أن هذه الكتب لا تقدم للقارئ طرقاً صحيحة للمزيد من اللذة والغناوة، بل تؤدي لحرقان قرائها منها، وإنها لن تدفع أو تدعو لحرية الكلمة، بل نحو الدكتاتورية الحمراء التي نراها في العديد من المجتمعات الشرقية. ولابد إذاً من التحدث عن الحرية والعدالة، واحترام حقوق الأفراد وخصوصياتهم بغض النظر عن الجنس. فمن طريق الفكر الحر الذي لا يخاف الحب والاختلاف، وينتقد بصراحة من يدعون للكراهية والتسلط والاعتداء، يمكن الأمل بمستقبل أفضل لكل الأفراد في بلادنا.

شاكر عبد الحميد

تزخر مجموعة «زينة الحياة» لأهداف سوييف بالعديد من المحاور والاحتمالات الخاصة التي يمكن للنقد أن يتكئ عليها في سعيه الخاص لاستكشاف أبعاد هذه المجموعة واكتشاف الدلالات العديدة والهامة والموحية لها، ويمكننا هنا أن نقول مبكراً أن هذه المجموعة يمكن أن تقرأ من خلال محاور عديدة مثل:

١- دلالة فعل النظر ومايرتبط به من مراقبة وإحاطة إدراكية ومن رؤية أو تصديق وارتباط ذلك بمفهوم الرحلة سواء تمت هذه الرحلة عبر المكان أو عبر الذات أو من خلال الذات عبر المكان.

٢- ارتباط النظر أو الرؤية الخارجية برؤية داخلية وبتجارب وذاكرة ونسيان وأحلام وتصورات، فالرؤية لها مستويات عديدة هنا مثل:

(أ) الإدراك البصري المباشر المتعلق بحركة العين السريعة البطيئة - الدائرية - المركز، المهمة.. إلخ.

(ب) الإدراك الداخلي بعين الخيال أو بعين الذاكرة أو ارتباط ذلك بالتأمل.

(ج) حالات اضطراب الإدراك كما في رؤية السراب أو غيره من أخطاء الإدراك.

(د) الرؤية الشخصية بمعنى وجهة شخص وارتباط ذلك بمفهوم الجسد والتحويلات.. إلخ.

(هـ) ارتباط الرؤية برموز معينة كالمراة مثلاً.

(و) ارتباط الرؤية بالتفكير البصري أو فهم العالم من خلال لغة الشكل

٣- أهمية التعبير من خلال اللون والظل والنور وغير ذلك من الخصائص التشكيلية وارتباط ذلك بالتفكير

«زينة الحياة»

عالم يتشكل بين الذاكرة والنسيان

البصرى الخاص بالماضى فى المجموعة على نحو ملحوظ.

٤- الحضور الخاص لمكونات طبيعية كالرمل والموج والصمراء وارتباط ذلك بالتحويلات الخاصة التى تخضع لها الشخصيات أو تطرا على وعيها.

٥- الاهتمام الخاص بالحركة فى المكان وتصوير شكل الخطوات وطريقتها ومسارها وارتباط ذلك بالحالات النفسية الخاصة للشخصيات.

٦- صورة الذات وصورة الآخر وخاصة صورة المرأة عن الرجل وصورة الرجل عن المرأة وصورة الشرق فى عيون الغرب وصورة الغرب فى عيون الشرق وارتباط ذلك بسلوك الشخصيات.

٧- المفهوم الخاص للجسد ولتحويلات الجسد وأهمية الجسد.

٨- دور التاريخ والتراث وحضور الماضى فى الحاضر وأهمية ذلك فى الموالد والاحتفالات والعلاقات الإنسانية وتأثير ذلك على مسار الشخصيات.

٩- يرتبط بالنقطة السابقة هذا الحضور الخاص لنوستالجيا خاصة ونحن خاص بالماضى واللوطن وللذكريات النفسية والأحلام العابرة والعلاقات القوية.

١٠- دور السلوك الجنىسى فى أشكاله السوية وغير السوية وتأثيره وتأثره بالمعتقدات والأفكار والتصورات الصحيحة والخاطئة.

١١- الطفولة والأبناء وعلاقة الآباء بالأبناء وصورة الأم وحضور هذه الصور بشكل متوافر فى قصص المجموعة.

١٢- الهامشية والمركزية ويورهما فى التفاعلات الخاصة بين الشخصيات وفى الرؤية العامة للعالم لدى هذه الشخصيات.

١٣- الحضور الخاص للرموز كالرايا والخيول وغيرها، ودور هذه الرموز فى هذه الأعمال.

سنركز فى دراستنا هذه على بعض المماور ونترك غيرها لدراسات أخرى لنا أو لآخرين:

١- دلالة النظر:

العين أداة ورمز للرؤية العقلية، وهى أيضاً رمز للشمس والمقر والمقدس والداخلى وترتبط العين بالضمه والإشراق والحدى. وهى رمز يرتبط بالمعرفة والعقل والخيال والذاكرة والحماية والثبات ومحدودات الرمنى أيضاً.

حركة العين هى أحد الأنماط البارزة فى هذه المجموعة، حركة العين تتحرك من الكل إلى الجزء، من الإحاطة إلى التفصيل، وهى حركة دائمة، لكنها حركة انتقائية تختار من المشاهد كل ماله دلالة فقط، ومن الأحداث كل ما له مغزى فقط.

«أقف على نافذتى أرقب الطريق: - «رسال بيضاء تتحرك بطيئاً على الطريق الأبيض، كنت أتبع بنظرى نسباً منتظماً فى حركتها» - «كنت أمد بصرى إلى البصر وأدرك اليوم اننى كنت أحاول أن أتبين الروابط بين الأشياء» - «من موقفى هنا لأرى سوى البياض الجاف الصلب، الوهج الأبيض، الجدار الأبيض والطريق الأبيض يضيى فى البعيد» - «أتطلع وأراقب وأنتظر لوسى». «راقبته وهو يفتنى. لم يكن بالضبط يفتنى، بل

٥- العناصر الفاعلة فى المشهد الذى يتم تكوينه من خلال الاستعادة والتذكر هى الرمال والماء والصحراء والسراب والمراة.

حركة الذاكرة هنا شبيهة بحركة موج البحر الذى يتحرك بين جزر ومد دائمين لا يهدان.

٦- يستعان فى تكوين الخصائص الدلالية والرؤية للمشهد بحس تكويني خاص وبإحساسات خاصة بالحركة والملمس والروائح والطعوم والأصوات وكذلك الظل والنور.

رمل وموج، صحراء وبحر، وهج ورماد، واستعادة لكل نك على هيئة دورات متداخلة دائمة كمومات المياه أو دورات الحياة. فى السنوات الأولى من العلاقة كانت أمواج البحر تتدفق وحروفها البيضاء المزيطة تنساب وتغضم الرمل يرفق ثم تنحسر مخلفة أهلة واسعة من الرمال المبتلة أعمق لوناً، وقد انقلب اصفرارها إلى البنى الفاتح، أما فى السنوات الأخيرة من العلاقة وبعد انقضاءها «والآن إنى أسير صوب البحر، نحو حافة هذه القارة التى أعيش فيها، التى كدت أموت فيها، وحيث أنتظر أن تكبر أبتنى وتبتعد عني تدريجياً أرى أشياء مختلفة عما رأيت فى ذلك الصيف منذ ست سنوات. الرمال تبطل فقاعات الزيد لتفرق عميقاً، عميقاً وتلحق بالبحر فى جوف الأرض حيث لانراها، ومع كل نوبة جزر للمياه الخضر، يتخلى الرمل عن بعض منه لصالح البحر. ومع كل نفقة ماء، يلقي البحر برمل لهر يستحوذ عليه الشاطئ من جديد».

الرؤية الخاصة للعالم هى رؤية مائية إذا استخدمنا مصطلحات باشلار، رؤية تجمع بين التدفق والتجمد

يخفت، يرتد بعيداً، كنت أرى ما يحدث، أرى السواد تتشكل أمامي. خصالي الأجنبية التى كانت تسمخره فى البداية أصبحت تثير ضيقه: عجزى عن تذكر الأسماء، عن متابعة تفاصيل السياسة، وصراعى مع لفتته، وحاجتى إلى الوقاية من الشمس والبعوض والسلطة الخضراء وماء الشرب. - لم أعد أرى فيك حبيبي الآن. - لذلك رويت له حكاية أول سراب رأيته على الطريق الطويل المتجه من إلى «مايدو غورى». رأيت السراب ثانية على الطريق الصحراوي إلى الإسكندرية فى أول صيف لى هنا.

القصة مروية من خلال الاستعادة والتذكر والتفاعل بين زمن القصة وزمن الحكاية، إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف. القصة تحدث خلال ساعات الإدراك والتذكر بين الرمل والماء والحكاية تمتد لحوالى ١٢ سنة، أطراف الحكاية وعناصرها الفاعلة هى:

الراوي:

١- هذه المرأة الأوروبية المتزوجة من رجل مصرى والتى تستعيد تذكيراتها معه وتفاصيل علاقاتها فى أثناء جولتها على البحر.

٢- هذا الزوج المحب أولاً، والمتباعد المتبارد بعد ذلك بخصائصه الشرقية وصفاته الجنسية والسيكولوجية.

٣- هذه الابنة الصغيرة باسمها الأجنبى ووجودها الخاص بالنسبة للأم هى «زينة الحياة» وهى كافية فى قلب المشهد الخاص التى تتشكل منه عناصر هذه القصة أو تتطور.

٤- شخصيات أخرى ثانوية كالخادم ويحركتها وخطواتها الخاصة فى المشى.

وهي علاقة خاصة بين البحر والجفاف والشاطئ والرمال والماء والصحراء.

أمواج كانت تتدفق بيضاء في الماضي يزيد بها ورقتها في خفية حركتها ثم تتحسر مخلقة أهلة من الرمال الواسعة المبتلة الأعماق لوئاً، أما الآن فهي تأتي على هيئة فقاعات تبتلعها الرمال، تلك التي تفرق عميقاً وتلتحق بالبحر في أعماق الأرض، هنا أيضاً تركيز على حركة الجزر بمياهها الخضراء الداكنة والحركة الدائمة بين البحر والرمال والتي يتخلل خلالها جانب منها - الرمل - عن بعض منه لصالح البحر وفي جانب آخر منه أو حركة أخرى، يترك البحر بعض رماله على الشاطئ القريب.

الحركة الفاعلة في بداية القصة هي حركة خاصة بالماء في اتجاه الرمل، بينما الحركة الفاعلة في نهاية القصة حركة من الرمل في اتجاه البحر، الماء مهيم في الحركة الأولى، بينما الرمل مهيم في الحركة الثانية، الماء يسيطر في حركة المد والويع وتآلق العلاقة، بينما الرمل هو السائد في حالة الجزر والخفوت وشحوب العلاقة. يرتبط الماء رمزياً بكل احتمالات الوجود، فهو ينبوع وقبر، ذو سطح وعمق، معرفة ومجاهل، يقين ولايقين، يرتبط الماء بالأنوثة والولادة والبدء الأنثوي والخصوبة والتجدد، يرتبط الماء كذلك بالحياة والموت، بالبناء والهدم، ماء البحر غير ماء النهر، كل الأنهار تصب في البحر والبحر ليس بمكان. البحر رمز للحياة للوجود المادي والحركة اللانهائية ومصدر لكل احتمالات الوجود. رمز للعبور من حالة إلى حالة، ورمز للتحويلات أيضاً.

الرمل رمز يرتبط بالصحراء والفراغ والخلاء، ويرتبط بعدم الاستقرار ويرتبط بالموثت من العلاقات التي تنزوها الرياح.

في قلب هذا الصراع الدرامي الخاص بين المد والجزر وبين الماء والرمال وبين البحر والصحراء تحضر نوستالجيا خاصة، حين خاص لزمان مضي ولن يعود «نعم يضمنيني الحنين، ولكن ليس الحنين إلى الوطن وحده، نحن لزمان، زمن مضي ولن أعيشه من جديد، أبداً اشتاق لعاشق كان لي، ولن يكون لي من جديد.. أبداً».

هناك نوع ما من انكسار القلب وضياح الأحلام في هذا العالم، لكن في قلب هذا الانكسار، وفي عمق هذا الضياح والحنين تضيء أيقونه خاصة فريدة هي هذه الطفلة الجميلة لوسى زينة الصياة.

٢- زينة الحياة:

الأطفال حاضرون في هذه المجموعة على نحو كثيف وهو غالباً ما يكون حضوراً خاصاً مرتبطاً بالفراق والطلاق والبين والنائي والموت والخذلان

في زينة الحياة «القصة الأولى» يحدث فراق بين الأم الغريبة والأب الشرقي وتبقى الطفلة «لوسى» دلالة على هذا الالتقاء الخاص والافتراق الخاص بين رجل وامرأة، بين شرق وغرب، بين ماضٍ وحاضر، هناك وصف في زينة الحياة لعمليات الحمل وحركة الجنين في بطن الأم والعلاقة الحميمة التي تنشأ قبل الولادة بين الأم وجنينها ثم وصف لتصاعد هذه العلاقة ونموها بعد ذلك ووصف لمشهد خاص لامرأة باكستانية نائمة على أريكة من الجلد الأسود وطفلها ملتصق بجسدها. زجدي قلمي مشحورة بين ركبتيها وانفها ممدوس في شعره. «كان أثنى

زمان الجميلة. كما أن «فرح» الشخصية الأخرى في القصة مطلقاً لديها ولد وهو كل حياتها، ميلو بلا ولد ولا زوج وهناك والد عاجز عن حمايتها يحقد دوماً في صور مهتزة متكررة في تليفزيون باهت الألوان.

في قصة «تحت التمرين» هناك صبي ضئيل الجسم يحلق في صورة خاصة لامرأة في وضع إغراء تعلن عن شيء ما. طفل ضائع في الليل والفقر واللا كيان. عم عبيد وأمنة الخادم السابقان في قصة (عودة) كانا يعانيان الاختناق من عم وجود أطفال لديهما، وهناك الحاجة الدائمة للأبناء، وطقس فك العمم وفك العمل وما يرتبط بذلك من معتقدات وأفكار.

في قصة «مارس» هناك الاحتياج الخاص لرؤية الابنة وهذا الحزن وهذه الوحشة نتيجة فراقها بسبب وجود الأم في المستشفى في انتظار ولادة طفل آخر، في قصة «أذكر».. تقول الراوية: «ابنتي في الحقيقة هي السبب في أنني أفضل أن أبقى على قيد الحياة.. ابنتي وذلك الطفل الآخر، غير المحتفي به، الموجود بداخلي والذي يتشبث بالحياة بكل قوته».. تقول أيضاً عن ابنتها: «أريد أن أرقب عينيها، في الضوء الخافت، تتحركان تحت جفنيها المائليين إلى البنفسجي الفاتح، أرقب عينيها، وأحاول أن أرى ما تحلم به».

مولود يجيء للحياة وصديقة تتأهب للموت، ومجيء ونهاض وصورة مبتدرة في الذاكرة، وحجرة ذات ضوء أبيض باهر مؤلم، ذكريات جميلة حول الصداقة وشجن شفيف حول الزوج والأبناء، ورغبة خاصة في العودة إلى الطفولة، أو إلى المراهقة ونوستالجيا خاصة حميمة للوطن.

ما تملكه في الدنيا معها على الأريكة كاملاً غير منقوص.. وإذا استسلمت إلى نوم عميق.. هذه الصورة خزنتها له في ذاكرتي، وهي تكثر من التطلع والنظر والمراقبة للابنة لوسي وهي تتحرك وتلعب وتتمو وتضحك وتغام وتاكل.. وتفعل وهناك وصف خاص للون بشرتها السمراء نوعاً ما بخلف الأنين.. ولوسي هي بالنسبة لها كنزها وفخرها وهي اكتشافها ولقيتها وهي أيضاً قصيدتها وماساتها..

في قصة «ميلودي» وصف خاص للون الأبيض والضرع الأصفر والعيون الزرقاء للطفلة ميلودي التي رأتها الراوية مع أمها إنجي التركية ثم تصوير لحالة موت إنجي المأساوي في حادث سيارة، ثم تصوير والدها لكل ما يتعلق بهذا الموت حتى جسدها في المشرحة في فيلم فيديو، وعرض هذا الفيلم على الأم مع شريط آخر يصورها في أيامها المرحية السابقة. التصوير هنا له دلالة الرغبة الخاصة في الاحتفاظ بالأثر المتبقى من المؤثر من الموتى الأضواء في محاولة أخرى لتخليدهم وإبقائهم أحياء، ولو على سبيل الرؤية الوهمية والشبعية، مادامت الرؤية الإدراكية الحقيقية الواقعية غير ممكنة الآن بسبب الموت. كما أن الأمر قد يشي برغبة خاصة من الأب في أن يشعر الأم بالذنوب حتى تنجلي له بابتة جديدة ببيلة. فقدان الأبناء والإمكانية الدائمة لفقدانهم احتمالية قائمة على نحو متكرر في قصص هذه المجموعة.

في «شي ميلو» ليست هناك طفلة، لكن هناك الطفلة التي كانت هناك في الماضي، والتي أصبحت الآن ابنة كبيرة تجاوزها قطار الزواج، ووصف للاب اليوناني وابنته في صديقتها وعزبتها ووحشتها الشديدة وكبتهم اللا نهائية وحينتهما الدائم إلى الماضي وأيام

٣- المركز والهامش :

الستات». وأيضاً صورة الشرق عن الغرب كما تراها المرأة السعودية في قصة «أنكر» حين تعتقد أنهم في الغرب يعيشون كالحوانات وكذلك صورة المرأة الغربية (رئيسة التمريض الاسكتلندية) عن الشرقيين في هذا المكان الخاص حين ترى أنهم حيوانات. لا يفهمون شيئاً. يعتقدون أنهم بالقوانين والقيود أصبحوا متحضرين وللهامشية تحضر هنا من خلال الاستبعاد والنفي الخاص للأخر والصاق كل السمات والخصال السلبية به من أجل إثبات كل الخصائص الإيجابية للذات أو للمركز.

في القصة حضور خاص للموت بحالاته الفعلية والمجازية، موت يجعل الفناء موجوداً في المركز والحياة موجودة في الهامش (الذاكرة والماضي مثلاً هامش مقارنة بالإدراك والحاضر). كثيراً ما كان الأب والزوج غائباً، وكثيراً ما قامت المرأة بدور الأم والأب، حضور الأب كثيراً ما كان رمزياً (في «شي ميلو» مثلاً) بينما حضور الأم كان هو الأساس والمركز على الأقل بالنسبة لأطفالها، رغم أنها هامشية الشعور والوجدان.

٤ - الحضور الخاص للون:

تستخدم «أهداف سويف» الألوان بأنواعها ودرجاتها وتشبعاتها المختلفة في هذه المجموعة بروح عالية. اللون له قيمة التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (الانفعالية والخصائص المعرفية) كما أن له قيمة الإيحاء بالزمن، وله أيضاً قيمة التعبير عن النظرة الخاصة للحياة: تفكير الشخص حول العالم وكيف يعبر عن رؤيته الخاصة هذه له. «رؤية الحياة» هناك هذا التصوير لحركة الرمال التي تتابعها الراوية بنظرتها وهي تتخذ أشكالاً تتغير وتتحوّل

تتمثل القصص بالشخصيات الهامشية: المرأة الغربية في مجتمع شرقي (رؤية الحياة) والأقليات في مجتمع الأغلبية (الأثراك في الخليج مثلاً في قصة ميلودي واليونانيون في مصر في قصة شي ميلو) والمسيحيون في مجتمعات إسلامية (قصة شي ميلو) أيضاً. والأطفال في مجتمعات الكبار، والفقراء، والخادمت في مجتمعات السادة الأغنياء (قصة تحت التمرين مثلاً صورة الصبي وأمه) والشخصيات المثقفة، مجتمعات تهيمن عليها الصور البدائية للأدعي، بمعنى معتقداته وطقوسه وأفعاله العنيفة (قصة مارس لأ) كما أن المرأة هامشية أيضاً في مجتمع الرجال. دائماً هناك فعل سلبي أو عنيف يقع على هذه الشخصيات الهامشية أو على هذه الأقليات (العلاقة الفاترة والانفصال في قصص «رؤية الدنيا» و «عودة» وموت الابنة في «ميلودي» والافتقار للحنان وضياع الأحلام في «شي ميلو» والسلوك المهذب العنيف في «تحت التمرين» والاعتصاب الجنسي في «مارس» والوقوف على مشارف الزنا بالمحارم في «السفاح». وهذه الهامشية معبر عنها:

١ - من خلال الحضور الخاص لعدد كبير من الأسماء الأجنبية في المجموعة (لوسي - شون - ميلودي - إنجي - فيليب - ميلو - ثيوفاسيلاكس وغيرها).

٢ - ومعبر عنها أيضاً من خلال هذا الحضور الخاص لهذه النظرة الخاصة إلى الذات وهذه النظرة الخاصة إلى الآخر: مثلاً الخادم فهيم في قصة شي ميلو التي تعتقد بأن الكثير من الخراجات «مالمش» في

الأصفر ويعيونها الزرقاء ويصف للملابس أمها السوداء وكذلك شعرها الأسود والبهات السوداء حول عينيها وكذلك شفافية الأجزاء المرتبة من جسدها.

في «شي ميلو» تصوير لحالة «ميلو» التي تقضي نهارها ترتقب الستائر الحمراء القديمة التي تحجب مدخل المعلم ويصف للمريض فيليب (الذي كانت تحبه) الأبيض ومنيله الأبيض وينطونه الرمادي.

في «تحت التمرين» هناك وصف للملابس الصبي الذي يصدق في لوحة الإعلانات المبهرة علم نه «أسمر البشرة»، يرتدى بنطلون بجامه أخضر بفتا، وتبشرت من الفايولون البني، ويصف لللباس الموضوع على الأرض في حجرة جلوس الست نادية بأنه أبيض، وهي كذلك - الست نادية - تطلب من أم يسرى - أم ذلك الصبي - أن تحضر لها البانجنجان الأبيض.

في «تحت التمرين» أيضاً وصف لصالون الحلاقة بزجاجة الفيمية ولصبي يسرى بعد أن عمل فيه وهو يرتدى الجينز الأزرق والتبشرت الأزرق الفاتح والحذاء الأبيض وهو ينشر بشاكير كبيرة ناعمة بنفسجية أرجوانية الخواف.

وهناك أيضاً في «تحت التمرين» وصف لجففات الشعر المكسوة بالطبقية الأرجوانية، «والأرضية سيراميك إيطالي ذهبي وبنفسجي والمرايا تغطي لونا ودياً خفيفاً، هناك أيضاً في القصة نفسها وصف لألوانها أحمر الشفاه الوردية والحمراء والبرتقالية على حافة فناجين القهوة وعلى بقايا (أعقاب) السجائر.

في «السخان» يرتدى صلاح (الاخ الأكبر) جلباباً أبيض وطاقيّة بيضاء ويصلي صلاة المغرب. وفي مشهد

بين حمرة الغروب في يوم وزرقة الحجر في اليوم التالي وهناك أيضاً هذه المتابعة الخاصة من النافذة للرمال البيضاء التي تتحرك بطيئاً على الطريق الأبيض، هذه الرؤية الخاصة للبياض الجاف الصلب، الموج الأبيض والجدار الأبيض والطريق الذي يضيق في البعيد. هناك هذا التعبير بالظل والنور، والزجاج والشمش، والحجرة تسبح في ظل خفيف، شيش النافذة مغلق يحجب الشمس الساطعة.

هناك هذا الوصف الخاص للملابس المرأة الباكستانية التي سبق ذكر رؤية الراوية لها في أحد المطارات بينما هي نائمة تحضن طفلها، «كان ثوبها وينطلها من حريز أصفر زاه، والثوب موشى بازهار يانعة من البنفسجي والأخضر»، وتذكر لإحساسات بصرية في رحلات أخرى حدثت في الماضي «في سوق كادونا في نيجيريا كانت الذبائح المرقشة الحمراء مصفوفة على منصات خشبية تظللها مظلات رمانية من البلاستيك».

هناك أيضاً هذا الإحساس الخاص بالبرودة والحرارة، والصور الارتسامية الخاصة الحاضرة على نحو كثيف بعد حدوث المشاهد والأحداث.

هناك وصف للممشك الأزرق الذي يربط شعر ابنتها ويصف للون بشرية الابنة السعراء ما عدا ما خلف الأذنين «حيث يبهت اللون إلى لون الذرة الفاتح يشعر برغب ذهبي».

هناك وصف للمياه الخضراء والأمواج البيضاء والزرقاء الغامقة الخاصة بالماء كدلالة على الحزن والفقد والتلاشي وضباب الرؤية وضبابية الأحلام، في «ميلوى» وصف لوجه الطفلة التركية الصغيرة الأبيض وشعرها

للعالم من خلال لغة الشكل.

التفكير البصري الخاص في هذه المجموعة موجود في هذا التعبير الخاص عن أفعال النظر والتحديق والرؤية للداخل وتحرك أبواب الذاكرة على مصراعهم وتجيء لنا بالماضي والقديم. تتفاعل أفعال النظر والحركة في المكان والتعبير بالجسد وبالإيماء والصمت والسنة والضوء والظل والروائح ورصد التحولات ونثر الرموز (القطعة والحصان مثلاً) في تأكيد الخصوصية الخاصة لهذا العالم الفريد.

ترتبط الألوان بالواضع المتمايز المتنوع المتجلى المتعدد الذي يؤكد الضوء ويثبت، وترتبط أيضاً بالتضاد والتناقض، بالحياة والموت، بالفاض والمفتس، بالضوء الذي لا يوجد لون بدونه. وكما لاحظنا فإن اللون الغالب المهيمن في معظم مشاهد هذه المجموعة هو اللون الأبيض، ثم يأتي بعده اللون الرمادي، الذي هو بدرجة ما حالة من حالات الأبيض والأسود. واللون الأبيض هو لون الملابس (لون الجلابيب والقمصان والطواقي والاحمره والمناديل) وهو أيضاً لون الرمال، والطريق الأبيض الذي يضيق، والجدار الأبيض، والأمواج البيضاء، هو أيضاً لون الوجه أحياناً، ولون البانجنجان، ولون المياه البيضاء في تلك المرحى الشهير الذي يصيب العين. ارتبط اللون الأبيض بنهاية الحب والزواج في قصة زينة الحياة وارتبط بموت الطفلة (البیضاء) في ميلودي وارتبط بملابس الصبي الفقير في تحت القمرين، وارتبط بملابس فيليب ويحدث الفراق ونهاية إحلام ميلو في شى مينو وارتبط بملابس صلاح، وضحیح السخان والزنا بالمحارم

أخسر وصف لملايس صلاح ذلك الذي لديه «ثلاثة بنطلونات» رمادية وبسطة قمصان بيضاء، وستة أزواج من الجوارب الرمادية ووزج واحد من الجلد الأسود.

في «المولد» وصف للكائنات البيضاء التي يلهاها الصمت وفي «مارس» وصف لبلاط مسجد أبى السعود «الأبيض» وأيضاً وصف لجلابيب الرجال البيضاء في المولد وعمامتهم ووصف لرجال في سراويل رمادية وقمصان بيضاء ووصف لقابر ملونة بأبيض وأصفر وأزرق وأخضر.

وفي «عودة» وصف من خلال الذاكرة للحديقة الخضراء التي كانت باشجارها الوارقة وطرقاتها التي من الرمل الأحمر، ثم وصف لهذا البناء الجديد الذي يقع في مقدمة مسجد من حجر أصفر مكتوب عليه بحروف كبيرة خضراء جامع رضوان وهناك أيضاً وصف لتلك الستائر البيضاء العفيفة في واقع كانه العلم وحلم كانه الواقع.

في «الذكر» حديث عن «غشاة المياه البيضاء التي تكسو عيني المريبة العجوز فترى الناس والأشياء مضببة مهزوزة وهناك أيضاً تذكر للصديقة المريضة في الضوء الخافت على «سريرها» الذي يغطي جرام كبير من الفراء الأبيض «هناك أيضاً حديث عن «قميص نوم القطنى الأبيض الفضافاض» وحديث عن ضوء أبيض باهر مؤلم يؤذيها في لحظات الولادة.

ما دلالة الألوان؟ ما اللون الغالب عليها أو من بينها؟ اللون وسيلة لرسم المشاهدو التعبير عنها بشكل خاص وحميم. اللون تعبير عن تفكير بصري خاص يحاول أن يفهم العالم وأن يعبر عن فهمه ورؤيته وإدراكه وتكره

معبرة عن ماضٍ لم ينتهِ أبداً ما زال يحيا يأنعا بكل عنفوان في قلب هذا الحاضر الخاص المزيج. وفي «السفان» يستمر الماضي الجامد الضيق المحدود الطقسي المقيد، سواء كان على هيئة أفكار أو غرائز أو أماكن أو معتقدات أو علاقات مؤثراً على سلوك الشخصيات وعلى تفاعلاتها الخاصة في الحاضر. مازال الماضي يحكم بعض الشخصيات بشكل استحواذي وسواسي قهري متسلط وهي لا تستطيع أن تجد منه فكاكاً إلا بأن تستسلم له أو أن تنزلق في مسارب سلوكية غير سوية وغير متوازنة (سلوك الزنا بالمحارم عند صلاح في قصة السفان مثلاً).

هناك قصة في المجموعة بعنوان «عودة» وفيها تعود الرواية بالفعل بحثاً عن بعض الكتب إلى مكان له وجوده الخاص في ذاكرتها. وفي حياتها، إلى بيت شهد بداية علاقة خصبة في حياتها وشهد نهاية هذه العلاقة أيضاً وهناك إحاطة وتفصيل لعناصر هذا البيت ومحتويات بحديقته الخضراء وأشجاره الوارفة وأحواض زهوره وطرقاته ذات الرمال الحمراء وهو هنا أقرب إلى المشاهد الحكمية الخاصة المتوهمة، ثم هناك رصد للتحويلات التي طرأت على المكان في الخارج ولعمليات البناء الجديدة بمشوائيتها الواضحة وفوضاها غير المحدودة هناك تنشيط للذاكرة هنا من خلال الروائع، ورائحة الطلاء الجديد الموجهة باستمرار مدفونة في الذاكرة رغم مرور السنين - هناك هذه الاستمرارية والديمومة الخاصة لروائع الأشياء وأثارها. وإحساس الرواية بالرائحة يشبه إحساس الإنسان الذي يثير رجله ويظل يشعر بالأمها أثر متوهم وخيالي ولكنه واقعي أيضاً لأنه موجود هناك في مناطق الشم الخاصة من المخ. هناك تجول وتحول

في «السفان» وارتبط بالموت والفراق في «أنكر» وارتبط بالوعي واللاوعي الجمعي الغائب الحاضر، وبالاغتصاب والأفعال العنيفة في «مارس» وارتبط بإنتهاء العلاقة الحميمة في «عودة».

وهكذا فإن الدلالة الخاصة للون الأبيض هي دلالة سلبية في معظم الأحوال. الأبيض رمزياً قد يرتبط بالاكتمال والبساطة والضوء والشمس والنقاء والهواء والإشراق والبراء والطهر والقداسة، لكنه هنا يرتبط بكل ما هو مضاد ومناقض لذلك على نحو فريد. ويمكننا أن نقول أن الشيء نفسه صحيح، بدرجة كبيرة، بالنسبة للون الرمادي، كذلك هذا اللون المحايد المرتبط بالحرز والاكتئاب والتحبب والموت (الرمادي)، هذا اللون المرتبط بالنم والخذلان والغياب لابد أن يسلمنا للحديث عن محور آخر خاص جدير بالاهتمام في هذه المجموعة ألا وهو محور.

٥. الذاكرة والنسيان:

يرتبط التفكير بالماضي، ويرتبط كذلك بالطفولة، وهو يرتبط كذلك بالعودة إلى الأماكن الحميمة ويمحاولة اكتشاف دلالات العابر والمفاد والمفارق من الأشخاص والأشياء.

في «زينة الحياة» قصة تذكر لماضٍ انقضى وعلاقة انتهت، لكن كل آثارها ما زالت تحيا في الوجدان وفي «مارس» تدرك عائشة أن الماضي الذي ظنت أنه اندثر مازال قائماً. ويكون هذا الوصف والتصوير والرصد الخاص لمشاهد طقوس الزار، والمولد، والبخور، والزحام، والرقص، وزيارة الأضرحة والمقابر؛ وكلها

والمرأة موجودة أيضاً في «تحت التمرين» في محل الكرافير، وموجودة في «عودة» كما أشرنا والموت في القصص قد يكون حرفياً عياناً وقد يكون مجازياً رمزياً، وفي الحالتين هناك شيء يحضر وينقص، لكنه لا يمتد ولا يندثر، وهناك شيء تحضر نيابة عنه، وقد يكون هو الموت السيكلولوجي الصالح المرتبط بحياة خصبة كانت هناك وانقضت لكن أثارها مازالت حية هنا، يتم تذكرها والعودة إليها نوعاً في هذا الحاضر الخاص الشاحب والحزين.

٦ - خاتمة:

لا نستطيع أن ندعي أننا قمنا في هذه الدراسة بالإحاطة بكل مكونات هذه المجموعة المتميزة «زينة الحياة» لأهداف سوف، فكل قصة من هذه القصص تحتاج إلى قراءة متعمقة منفصلة من أجل الكشف عن أعماقها وعن دلالاتها الخاصة والكبيرة، وكل مت استطعنا أن نقوم به هو أن نقرب فقط من بعض هذه المكونات، فركزنا على دلالة النظر، وعلى عالم الأطفال، وعلى أهمية التعبير باللون في هذه المجموعة، وكذلك على جدلية المركز والهامش، وإيضاً على دلالات الموت. وكل ما سبق يرتبط بشكل خاص بهذا العالم الفريد الذي يتشكل بين الذاكرة والنسيان.

بين الذكريات والمرايا القديمة والأثاث والستائر والصور في أطرها المعلقة، وبين الملابس والأحلام.

يحضر رمز المرأة هنا باعتباره رمزاً خاصاً دالاً على علاقة وهنت وانتهت، ذات تغيرت وتحولت «تنظر إلى المرأة ترى امرأة مختلفة. تنظر إلى المرأة وتحاول لمس وجهها فيخيفها الحاجز الزجاجي، لا تستطيع لمس ملامح وجهها».

المرأة رمز حاضر في قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة وهو رمز بصري وسيكلولوجي خاص يرتبط بالعلاقة بين الإنسان ونفسه ويرتبط كذلك بالعلاقة بين الذات والآخر وهو أيضاً رمز يرتبط بالموت أو بالخوف من الموت (كما في حالة تغطية المرايا بأغطية معينة في زينة الحياة بعد ولادة لويسى اعتقاداً من المحيطين بها أن الوليد الذي ينظر إلى امرأة إنما ينظر إلى قبره. وهي فكرة موجودة في بعض الأساطير الفرعونية واليونانية ولدى البدائيين من قبائل الزولو، وهي أساطير تربط بين الإنسان وظله وتؤكد أهمية عدم النظر إلى المرأة أو الظلام وإلا حاق الموت بهذا الناظر كما حاق بنرجس عندما أحنق في صورته).



الرقص . فينتابني الجنون



أعرف أنني حينما أريد أن أجن، ساجن هكذا ببساطة من تلقاء نفسي ودون أن يدفعني أحد لذلك .. لكنني أريد أن أسالك أنت ..

أنت تراني الآن من الخارج

من الخارج تبدو الأشياء ملساء واضحة بدون غشاوة، لأنني من الداخل ستيبدأ الأشياء تتراعى لي كما أريد لها أن تكون، فقد أرى أنني مريضة أو ساذجة أو يُهَيأ لي أنى امرأة تافهة أو مجرد فتاة ترغب فى الرقص .. تخلع ملابسها وترقص، قطعة صغيرة تركض وراء بكرة صوفية وتهز ذيلها فى فرح.

«الجنون أذبال ترى وتحسه». أتعرف كيف تشعر باللذة وهى تطاردها فيتراقص جسدها من هنا إلى هناك ... دعنا من هذا ... هه. كيف ترانى الآن.. ترى هل جفنت الآن تماما؟

«أنت مجنونة.. زى القطط بسبعة أرواح . هكذا تهمس لي يوما، لكننى لا أشعر بذلك جيدا، ليس لى غير روح واحدة تدخلنى تماما أرقص.. أشعر بالجنون عندما أبدا فى الرقص..... يتتابنى الجنون... أنكمش

لى جسد... هل تعرف ذلك؟ لى جسد يجيد الرقص ويتمايل هكذا من بعيد، يستحق ويضحك، جسد يضحك وآخر يرقص، ورأس يستحق، بين أصابعك الطويلة تستحيل الأشياء إلى دخان، لا تقترب. سأقترب أنا تماماً سأنزح عن وجهي ذلك الغطاء الحاجز، فى جسدى يوجد شيء يسمى الحجاب الحاجز. هل يحجب عن الصدر.. الرئتين الرؤيا... الضجيح، فلا يعنى شيئاً؟

هل أترك جسدى يرقص دون حجاب؟

خطوة للإمام أيضاً .. أعطني يدك كي نصعد السلم سوياً.. أين رأسك، رأسك يجب أن ينظر لدرجات السلم، تختفى بين ذراعيك المضمومتين ثم تفتح ذراعيك هكذا فجأة كي يدخل إليك الهواء، لك يد دافئة تماماً، تحبني إذن.. هكذا دون أن تقترب أو نرقص سوياً، اليس حداثتي عالى الكعب؟. عندما أدق بقدمي هكذا.. أسمع.. تك.. تك وبالأخرى تك تك تك نغفر سوياً فى الهواء ونغنى.. أنصت إلى إني وأنا أبعث بصوتي للسماء يأتي صوتي من الداخل رفيعاً مرتعشاً كصوت العصفور الذى أحطناه يوماً بجسدنا العاريين، هل تذكر كيف كان العصفور يغنى وهو ينمو بيننا؟ هكذا كان يغنى توتوتو ويرفع حاجبيه فى رقة ويصفر وكان يسير بقدم واحدة على حافة السور ويغنى وكنا نتبعه بأصابعنا تك تك تك نزحف وراءه بجسدنا وهما يحتكان بالرمال الناعمة وش وش فتتلاصق ساقاننا ونضحك ونتقافز فجأة عصفورين..

هس، ألقى ما بيدى فجأة، كل المصحون تحطمت.. لا تنزعج هكذا، لقد تنبهت فجأة على صوت ما بداخلى، صوت مثل تك بم بم.. يدعوني للرقص.

.. أجد ساقى يتعدان فى حركة منتظمة وهما هو ردائى يرتفع وأغنى.. أرقص.. لى جسد يرقص سبع سنين بدون ترقف. يتجهج ويرقص.. سبع سنين أخرى بدأ يسعل.. سبع سنين ثالثة كنت أتلقي فيه العزاء.

يتوقف عن اللعب.. ماما.. أريد أن أرقص.. أن أحرك جسدى الأخطبوطى بغير انتباه، منذ سنين وأنا لا أتحرك.. ماما جسدى يهرم يتاكل بسرعة.. أخاف أن يموت فجأة.. ماما ليس لى جسد على الإطلاق.. لا أستطيع أن أحركه.. جسدى ثقيل، دائرى تعس حزين..

.. ماما لا تجيبنى أبداً.. ألا تجيبنى أنت؟..

لى جسد ثقيل يعانى من.. أوه لن أعيد ذلك ثانية، فلتصمت أنت الآخر تماماً.. أحب أن أرقص الآن.. ان يتخلل الهواء
البارد شعيرى وهو يهتز لا أعرف كيف أرقص.. أعرف فقط أنى أطير هكذا فى الهواء.. أهبط ثم أتلاشى بين ذراعيك..
أفاجئك.. تنمو ذراعى الأخطبوطين اللناعمتان من خلف إبطيك، احتضنتك بقوة هكذا، فننمو معاً، أنمو بين شعرك المتناثر
بقوة فوق صدرك، أدق على الأرض بقوة، أدير حولى فى الهواء، يفتقرش ثوبى الورقى مثل فقاعات صغيرة ملون.. ورقة
خضراء كبيرة تداعب زجاج النافذة المرتعش تك تك تك.. لا لست مجرد ورقة خضراء.. أنا أكبر من ذلك قليلاً، أنا جسد
هائج لامرأة تنمو.

امرأة تحب أن ترقص هكذا.. تفتح فيها.. تغمض عينيها، وتخلق هناك بعيداً فى السماء، تمد يدها تعبت فى عروش
العصافير فيكسوها سائل أصفر لزج فتضحك، ترتدى للوراء..

أنا وانت فقط تتلاشى نداخل هكذا نتخبط تماماً ذراع فوق ذراع، قدم تتسلل وتشتبك بأخرى.. هكذا اقترب أكثر..
أكثر.. «أحبك».

أحرم حوك ثانية.. أركض ناحية البحر.. ناحية ذراعيك.. بين ذراعيك أنمو فى بطنى لانتوقف أريدك أن تقف دوماً مثل
بحر عتيق أحوطك.. أحملك بداخلى مثل عروسة قماشية أقذف بها فى السماء.. أحوط الهواء بذراعى أضمه لصدرى
بشدة.. أين أنت الآن لماذا تبتعد؟ أعرف أن لك جسداً دافئاً.

أرتبك وانت تلاحقنى دوماً من اليسار إلى اليمين ثم تتسلل ورائى عندما أحفى وجهى بين خيوط عنكبوت يخلق دوماً
فى سقف حجرى تشدنى من ساقى وتبتهج هكذا حينما أهبط فوقك..

«سأحملك الآن وأقذف بك إلى هناك»

إلى البحر نتجه الآن، فى مياه البحر نفرق، نتركها ندخلنا تماماً

فى البحر كائنات تعيش تسميح وتتحرك فى مرج، السمك يرقص بين حنايا الماء الدافئ، الجنين يتحرك فى إناء من
الماء، الماء يعنى الحركة.. كل شيء حى يحوط ماء.. تهمس لى «ماذا لو ملأنا الدنيا بماء مثلج ورفعنا ثيابنا هكذا وقرنا

أن نفوس فيه؟ لا أدري.. لكنه شيء رائع بالطبع أن نرفع ثيابنا هكذا ونخوض في الماء أعرف أن للمياه أصابع تدغدغ الجسد المتكامل فيصحو من جديد تمسك رأسي الصغير تدفعه في الماء بقوة يبذل شعري المجعد فابتهج أنظر إلى جسدي ثانية أبعد عنه ليس هذا لي، لي جسد آخر ينمو الآن خارجي في بطنه يتطلع للسماء، يتأرجح في خيوطها المتدلّية فتنبئ له في المقابل رأس لعصفورين وعشرة أجنحة صغيرة، جناح بنفسجي.. أبيض.. أحمر.. سامنحك سبعة أجنحة صغيرة كي تطير إلى جوارى.. أرض الماء على وجهك الأسمر الطويل فيضى.. لم أكن أعرف أن لك وجهاً يضى وعينين ممثلتين إلى هذا الحد.. هل ستطير إلى جوارى حقاً؟ أغترف بكفى من مياه البحر و أقذف بها للسماء فتتناثر على وجهي..

صفق في مرج.. أنكس رأسي ثانية . رأسي الآن بين ذراعي الطولتين.. أفقهما ثانية في وجه الهواء.. أحرك ساقي هكذا خطوة للأمام وأخري للخلف.. أرقص ثانية. هل تصدق ذلك؟.. أسير في زحام الظهيرة بين الناس وهم يجرعون درامهم أجسادهم الثقيلة وقد امتزجت عيونهم بالأسفلت الساخن هيهه أصبح بياض الجرائد.. إلى اليوم جسد حى يرقص بنظر العجوز لى وكأنما يتطلع للسماء ثم يبعثر جرائده ويسير ورائي في هدوء.. لا أريد أن يسير أحد ورائي يهدوء.. لم أعد أطلق حركة السلحفاة وهي تزحف بقدميها هكذا للوراء.. لن أموت بعد.. تحرك يارجل لك جسد يستطيع أن يرقص أتعرف مامعنى أن تفقد جسدك؟ تفقده تماماً حين ترقص أتابع شرطي المرور وهو يضع صفارته الحمراء بين شفتيه.. أتسلل خلفه أنزع عنه شاريه فقط كي تقدر أن ترقص سوياً.. أدور حوله وهو يمسك بصفارته .. أنزع عنه ملابس السوداء بسرعة.. ياه شرطي عار تماماً..

في إناء زجاجي ينمو الزهر ببطنه

الإناء الزجاجي له حافظتان، الحافتان زجاجيتان.. بالطبع الزجاج مادة عازلة. صماء. غبية

أنا لا أحب الغياء

كم مرة تحاول أن تطواني فتصطدم أصابعك بالزجاج فترتد مشتعلأ بالخيبة، اقترب.. إذا فتحت فمك هكذا ونفخت في وجه الزجاج سيحترق، كم مرة نقت الحياة بدون حريق؟ بدون ضجيج أو جنون يموت جسدي هكذا ثم يصحو ثانية سبع مرات

سبع سنين.. سبعة مدارات.. سبع درجات سلم خلفى بنى اللون.. خشبي عندما اعدو عليه فى الصباح فإنه يرقص من تلقاء نفسه سبع سنين مدة كافية لتعلم الرقص

ماما.. هل تذكرين.. كم كنت أبدو جميلة حينما كنت أرقص وكنت تضحكين.. «كان شخصاً ما قد قذف بها من السماء فهبطت على الأرض، هكذا لاحتجوا.. ولكن ترقص فى جنون»..

للجنون أنيال ترى وتحس وتمتد خارج الإنا الزجاجي، لكل منا إنا زجاجي لا يخرج منه.. هل تخرج منه الآن؟

أحس بأصابعي تضحك وهى تدق على حافة إنائك الزجاجي.. أضحك.. أسير هكذا ليلاً على أطراف أصابعي، اقترب من الله، من نفسي.. أفاجئها وهى تذبل فتنتبه وتضحك.. تخلع هذاها.. تنفعلت وتبدأ ترقص فى مجون، لا أحب الهدوء يارجل

الا تعرف أن لك جسداً يحب الضجيج عندما يدخل الجسد الضجيج يصحو وتشتعل ذراته من جديد لا تطفي الضجيج لم أعد أستطيع الوقوف.. إن جسدى ينصهر فى أشكال نحاسية صفراء، أبواق نحاسية كثيرة، تغنى أصوات من بعيد من أسفل من الجنوب تأتي من الجنوب يأتي الدفء ويشعل الضجيج الا تريد أن تشتعل؟ افتح صدرك.. دع الموسيقى تنسكب فيه حتى تصل إلى قدميك.. نعم هكذا.. نرقص سوياً.. لم لا نرقص جميعاً، أرقص فتلتف حولي رموس كثيرة تتبعني أو أتبعها لا أعرف.. أنظر خلفي هل يتبعني احد؟

أركض حول المصباح المعلق فى سقف الحجرة، أرفقه تماماً، فيرقص حولي حائراً ويهبط متناثراً على الأرض، فاعبر من كوة فى سقف الحجرة إلى السماء الأولى.. هناك بعيداً عن الضجيج أجد لجسدى مساحة هائلة للرقص. أرقص فى مساحة هائلة خالية تماماً.. صفراء تماماً.. لماذا أريد أن أرقص لا أدري.. لكننى أجد نفسي أدخل ملابسي والبس ثوباً ضيقاً بنى اللون.. لون يناسبني تماماً.. يجعلني أبدو مثل قط بنى صغير يتسلق أسطح البنايات امد يدي لأداعب العصفير فلتعلميني الرقص أيتها العصفير المأكرة.. أحب أن أسير معك لبعض الوقت، أقفز فى مياه البحر.. أتوسل إلى السمك اللعوب أن يعلمني الرقص.. أريد أن تتحرك أعضائى، لا أريد أن أموت الآن.. يدخل إلى الماء جسدى المتاكل فيصحو، أسير وسط سرب من السمك أحرك ذيلي المجنون يميناً ويساراً وأصوب رأسى إلى الامام أرقص فى النهاية بمفردى تماماً أطوح رأسى للوراء أنظر خلفي هل يتبعني احد؟

أين أنت يارجل.. ألا تود أن تخطني الآن؟ أما من أحد يرقص معي، يصفق من أجلي.. ألا يصل صوتي للسماء أبداً..
اتهاوى على مقعد خشبي تتكلى نراعى في غنوع هل يتأكل جسدي ثانية؟

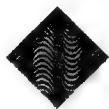
انظر للخلف.. أناس كثيرون يبهلقون في بهشة.. يجريون، يركبون أقدامهم ببطء.. يدورون قليلاً في الهواء فتعود
أقدامهم إلى مواضعها.. مازلت أراقبهم في صمت.. أقفز فجأة من مقعدى الخشبي.. أركض، أغنى أنشودة إفريقية
قديمة.. كان الإفريقي القديم يرقص مثل قرد، فتتكشف أسنانه البيضاء ويغنى.

«لى جسد يرقص مثل سمكة صغيرة زرقاء ماهرة أرقص كي لا يموت رأسي.. مازلت أغنى وادور حولي وأنا أهمز
رأسي كي يرقصوا معي.. هل يتبعني أحد؟ انظر للخلف فاجد أجسادهم المتفتحة تعلو وتهبط وهي تفتersh مساحة هائلة
من الطريق

أدير رأسي ثم أدير جسدي بأكمله، أركض عبر الطريق بسرعة فاعثلي أجسادهم الكسولة، أعطيها مرات عديدة، مرات
عديدة، بقوة هكذا، حتى تصحو..



الجسد الإنساني من الفن البدائي



رباعية

ظَلَّ دَوْمًا مُلَازِمِي طَوْلَ عَمْرَى
 مِنْ صَبَاحِي حَتَّى يَحِينَ مَسَائِي
 وَهُوَ يَغْفُو فِي اللَّيْلِ إِمَّا أَتَى اللَّيْلُ
 وَيَصْحُوْهُ مَعَ انْبِثَاقِ الضِّيَاءِ
 كَلِمَا سِرْتُ خَلْفَهُ فَرَمَنِي
 وَإِذَا مَا وَلَّيْتُ سَارَ وَرَائِي
 إِنَّمَا الشَّعْرُ مِثْلُ ظِلِّي، فَهَلْ لِي
 مَهْرَبٌ مِنْ مُلَازِمٍ كَالْقَضَاءِ؟



تونس

الياس فتح الرحمن

هو القائل:

ساطع الصوت على قمح المزارع
سيد البيت وسيد السوق
ورأه الناس نسي الجسر تصارع
هائلا بالقصر تجتاح الشوارع

كانت الهجرة قدر الشاعر منذ طفولته الأولى... إذ
قرر والده الرحيل من جزيرة (هائي) مسقط رأسه في
شمال السودان في أوائل عام ١٩٤٣... ولم يبلغ جيلي
حينها سن التاسعة، حيث أدخل الأزهر في مصر... في
زمن كانت فيه مصر وكل البلدان المستعمرة تزخر،
بحركات للتحرير الوطني، والتي اشتد نضالها بعد
الحرب العالمية الثانية.

وفي أطراف القاهرة، فيما يسمى «بالرواقات» وهي
أوقاف خصصها أغنياء القرون الأولى .. لطلبة الأزهر،
كان شاعرنا يسكن.

جموع من الطلبة تتكدس في حجرات متداخلة،
سيد الأشياء هناك فقر باطش، وتتصدق وكالة حكومة
السودان آنذاك بسبعين قرشا للطلاب يطلق عليها اسم
«الجرايا» لا تكاد تكفي فولا وخبزاً يابساً، وكان أن شهد
رواق طلبة «شمال السودان» سقوط عدد من أبناء النوبة
صروعى الميل وأمراض فقر الدم، وهم من أنجب
وأفضل طلاب المعهد.

جيلي عبد الرحمن
الشاعر الذي اخترق ضباب الدن

فى ذلك المنعطف الدقيق فى تاريخ مصر والمنبر عن ربح عاتية قائمة، كان مركز الحركة التقليدية الثقافية والأدبية هو «جمعية الشبان المسلمين» والتي يرأسها اللواء صالح حرب، ويرتادها الشعراء، عبدالله شمس الدين، وشمس جبر وقليل من الشعراء المجددين وكانت تقابلها حركة أخرى أكثر تجديداً وتطلعا للتغيير، وهى جمعية الشباب المسيحيين، يرتادها شعراء مثبوتون أمثال كمال نشأت وفوزى العنتبى ومحمد الفيتورى، وفى صالون خاص كان أفكر الراحل سلامه موسى يلتقى بالأدباء وكل ما به، وكانت القصائد الجديدة تنشر فى الرسالة و زمان والبلاغ وغيرها، يقول جيلى عن تلك الفترة:

«لم تشبع تلك الدوريات رغبتنا فى الإنصاح عن ذلك الفوران الذى امتلك نواصينا لنعبر عن تناقض نحس به فى قلب المدينة، وذلك المنين الجارف إلى أهلينا وقرانا، وذلك التعاطف الصادق مع مواطنينا الفقراء البائسين الجالسين على بوابات القصور يهرسونها يستخدم السادة صورههم للتسلي، إذ يظهرين فى السينما فى لقطات تسلي الجمهور وتضحك».

بدانا نكتب أشعاراً بسيطة تعبر فيها عن حنيننا إلى ريفنا البسيط، وتلك الحياة الرعوية الساذجة، ونشجب المدينة وتلحن سادتها، وما كان وعينا طبعاً يرتقى إلى معرفة أن المدينة ذاتها تنطوى على تناقضات جمة وتضم الملايين الذين يشبهوننا - غربة وفقراً وبحثاً عن خلاص كنا نجهل التناقض الشديد بين المدينة والقرية، ولا ندرك أنه تناقض اجتماعى فى جوهره، وكان أخى الشاعر د. قاج السر الحسن قد بدأ يكتب بدوره عن كوخه فى

كان الأزهر وقتها قلعة كبرى من قلاع لوطنية، يضم أبناء الفلاحين الفقراء من مصر وبعض الدول العربية يحتدم فيه صراع لايفتر مع الملكية وحكومات الأقلية، وكان جيلى ينظر إلى كل ذلك، وهو الطالب اليافع المهاجر، محاولاً الإمساك بشيء ما، تلفه وزملاؤه حيرة كبرى وأسئلة عصية الإجابات

فى تلك الظروف الدقيقة أراد ملك مصر حينها ضم الأزهر إلى جانبه، إذ قرر معونة مالية فى القصر تصرف للطلبة الأغراب، ويكون ماسمى بالبعثات الإسلامية ونصب على رأسها تركياً (مُعَمِّماً). من أتباع القصر، وفجأة أعلن طلبه «رواق السودان» لأول مرة إضراباً فى رواقهم المتداعى... خرجوا بأرديتهم الرثة ومتاعهم القليل إلى صحن الأزهر وكانت ضجة كبرى، أزجعت القصر وسادته وجعلت الملك يأمر بإنزال الطلبة فى فنادق مريحة وزاد فى إعساناتهم الشهرية، أملاً فى أن يكون هذا الإجراء الكرم إسكاناً لأصوات الشغب والاحتجاج، وانقلب الأمر إلى ضده، إذ ذاتت معاداة طلبة الأزهر للقصر، والتحموا بالشعب المصرى فى حملات فريدة شجاعة، بغيتها رفع الظلم وتحقيق الاستقلال.

وفى عام ١٩٥١ - ١٩٥٠ تزداد حشوة المد الشورى، ويلتهب الشوارع السياسى. وتحرق القاهرة، وتعلن حالة الطوارئ ثم تطل حكومة الأقلية بوجهها الأسود ويدخل الطلبة السودانيون مع زملائهم فى مصر مرحلة شاقة من مراحل الفضال السرى، يزوجون فى السجون والمعتقلات، ويتعرفون عن كُتب على مداخل القاهرة وحوايرها وأزقتها وأنبيتها الأدبية والثقافية والسياسية. ويقتربون أكثر من نبض الشارع المصرى وأشواقه الدفينة.

الشعراء السودانيون كتابات في الصحف الأدبية على صفحات مجلتي «الثقافة الوطنية والأدب»

عقب ثورة يوليو عام ١٩٥٢ كانت جريدة المصري، جريدة حزب «الوقد» سابقاً - من أوسع الجرائد المصرية انتشاراً، وظهرت على صفحاتها الدعوة المعروفة للآداب الملتزم على يد أدباء مثل عبد المنعم مراد، وعبد الرحمن الخميسي وفتحي غانم وغيرهم.. ثم احتدم صراع عنيف حينها بين طرفي انصار الفن للفن، والفن للحياة.

في ذلك المناخ المتخضم بالجدل والحافل بالصراع، ظهر مقال للكاتب المصري زكريا الحجاوي يعلن فيه أن شعراء سفار تنتظرم زعامة الشعر، سيفروسن لواء الفن القومي في السودان وكان يعني بالشعراء الصغار: جيلى عبد الرحمن وقاج النسر الحسن ومحمد مفتاح الفيتوري.

كان أولئك الشعراء المحتفى بهم حينئذ طلبة في الأزهر الشريف، فقراء إلا من شعرهم الفض يهيمنون في شوارع المدينة الضاحجة... تلغح عينهم أضواءها التي لا تعرف النوم... وتزدرج في قلوبهم خوفاً من المجهول يوماً بعد يوم.

وفي يوم في أيام الحيرة تلك قام طلبة جامعة القاهرة بدعوة شاعرنا جيلى إلى حفل أدبي، ألقى فيه قصيدته الجريئة «خواطر سجين» واستقبلها الطلاب بحماس فريد ولما عاد جيلى بعد الحفل إلى غرفته بالأزهر، فوجئ برجال الشرطة يعتقلونه، ثم يصدر أمر ببعدها من وزير الداخلية بطرده وتحويله إلى السودان.

«النهود» وعن كردفان مسقط رأسه. في تآثر بالغ بطريقة شاعرنا الكبير التيجاني يوسف بشير في الصياغة والشعر المهجى بصفة عامة، وكانت تبدو في أشعاره الصادقة وتقتد ملامح بيئتنا السودانية، وكيف لا وتاج السر شاعر «موجود» بطبيعته مع فئات البسطاء والمظلومين؟.

وفي مجلة الكاتب المصرية تعرف جيلى على الكاتب كمال عبد الحليم ورطع من أدباء مصر وفنانيها، وارتاد ندوة الفكر سلامة موسى ملقياً قصائده بثقة المتقن المجد، كما تعرف زميله قاج النسر الحسن على الكاتب الراحل زكريا الحجاوي في جريدة المصري كما تعرف على الشاعر خالد الجرنوسى الذى كان رئيساً لندوة شهرية تفص بالطلاب السودانين وعلى رأسهم الشاعر السوداني الراحل عبد الله الشيخ البشير والورواق ومأمون وكثيرين من اصحاب الاتجاهات المختلفة، وكانت قصيدة الشاعر المعروفة «هجرة من صائ» هي أم بواكيره - قد لاقت نجاحاً كبيراً حين قرئت في تلك الندوة... فقد لامست صورها وشحنها العاطفية العالية مواجع كبرى ويقاع ألم. وكان الشاعر -الفيتوري وقتها يقف على رأس الثمريسين في القيام بهام أدبية شاقة.. كان ذلك الملك غير المتوج في إمارة الشعر، وشهد نادى الأشقاء في شارع قصر النيل ليالى أسبوعية تمت فيها دعوة كبار الأدباء المصريين، وتركزت أثراً بالغا في تفاعل أولئك الشعراء السمر مع زملائهم المصريين، مما انعكس إيجابياً على الحياة الأدبية المصرية، إلى الدرجة التي يمكن الزعم فيها أن الاتجاه الرومانسى الجائئ آنذاك قد تراجع بسبب قوة التيار الواقعي الجديد، خاصة وكانت قد ظهرت لأولئك

عائلته الكبيرة. وسرعان مانجح بعض اصدقائه من زملائه في إعادته للجريدة ليس محرراً ولكن مصححاً فقط، والتزم جيلى وتعيد بذلك قيّداً شديداً، حتى انفجرت قضية المناضل الأفريقى لوممبيا، ولم يجد الشاعر خياراً سوى أن يقف إلى جانب قضية المناضل الأفريقى الثائر لوممبيا، وانطلق مدافعاً عن الكونغرس فى مقالات ساخنة حظيت بقبول وثناء كبيرين . وكان على رأس المشيدين بها الزعيم الراحل عبدالناصر فى رسالة بعث بها إلى الجريدة وأصبح بعدها رئيساً للقسم الأدبى بجريدة المساء.

واستطاعت صفحته «الأيام الأدبية» أن تكون ساحة نشطة وفاعلة تضم خيرة الأقلام وأشجعها فى زمن ثقل الوطاة

كان جيلى متيقناً ومقتنعاً بخبرته وقدرته على التنبؤ بأن التناقض فى صفوف الحركة الوطنية المصرية تناقض طارئ، فسرعان ما تضم تلك الحركة صفوفها...

بعد تلك التجارب الفنية المختلفة الصالحة.. بدأ جيلى يتحسس العالم الثقافى والأدبى المحيط به. وكان متنبهاً الى فورانه المتساعد وبخوله أفاقاً جديدة، صراع محتدم على صفحات جريدة المصرى وروز اليوسف، وهم أنصار الحدّاث من جانب، وأنصار التقليد بوجههم المختلفة من جانب آخر.

كانت مجلة الكاتب تصدر، وتبهرى مدافعة عن قيم جديدة. مثل السلام والفرن للشعب، وأصدرت حينها دور النشر المصرية التجارية ترجمات مكسيم غوركى وبعض مؤلفات الكاتب الروس الكبار.

وما كان جيلى حينها وببساطته وتلقائيته المعروفة يترك أن الشعر يمكن أن يكون وعراً الدروب وشاقاً جداً وخطراً إلى تلك الدرجة.

وسرعان ماتنخل بعض الحكماء وقوسطوا لدى السلطات فتم تخفيف القرار بأن يكتب إقراراً بعدم إلقاء قصائده فى المحافل الأدبية ثم أفرج عنه بعدها.

وتمر الأيام، ويهود الزعيم الراحل عبد الناصر من بانديج، وأخبار صاخبة عن تأميم القناة، ثم انخراط السودانيين فى معركة مصر الفاصلة ضد الاستعمار، وكان لابد حينها وبهوى شديد من العودة إلى أيام المحافل ثم انتقل بعدها لجريدة المساء مع الأستاذ خالد محيى الدين، مسهماً بكتابات فى مشروع مناهضة الاعتداء ومشروع حلف بغداد، ومشروع أينهار، كما ساهم مع زملائه فى إفشال المحاولات التى تسعى إلى توتر فى علاقات مصر والسودان فيما يسمى مشكلة «صلايب». وبعدها تفاقم الصراع - وجاء الحكم العسكرى الأول فى السودان فى عام ١٩٥٨.

من جانب آخر استطاع جيلى ويعد معركة طويلة أن يدخل عضواً فى نقابة الصحفيين المصريين - مصدراً أثناء تلك الفترة كتابه المعروف «المعونة الأمريكية تهدد استقلال السودان» وتلقى شاعرنا شكراً وثناءً من الزعيم الراحل جمال عبد الناصر إعجاباً منه بذلك الكتاب.

فى عام ١٩٥٨ : اشتد التناقض بين النظام الحاكم فى العراق وبين عبد الناصر - وجدت الخلافات الشهيرة فى الحركة الوطنية المصرية، طرد على إثرها جيلى عبد الرحمن مع خالد محيى الدين من جريدة المساء واحتار شاعرنا ماذا يفعل؟ وقد تحمل مسئوليات

جوركي في الثلاثينيات، وكان الغرض من قيامه رعاية إبداع الأبناء الناشئين، جامعا في مناهجه بين مناقشة الإبداع وبين العلوم الأدبية الأخرى، ويحل جيلبي المعهد باعتباره معهد الطلبة للمتزين بالحزب الاشتراكية التزاما حرفيا إلا أنه فوجيء ومنذ الولاة الأولى بمناخ جيلبي وأضح يسود المعهد ويضرد علني وظاهر، فكان أن أصاب عقله الزلزال، وتغيرت لديه قناعات كثيرة، لقد انفتح الباب وأسمعنا، وما عادت القناعات البهناوية جدية بالبقاء - خاصة تلك التي ترتبط بالثقافة والإبداع - بل تلك الممتدة إلى طبيعة الحياة ذاتها... وإبداعات الإنسان فيها. إن الإنسان قبل أن يكن اشتراكيا أو علمانيا هو الإنسان ومن الصعب التخلص من النوازع الفردية وخلفها بمستحيل بناء إنسان جديد بجرة قلم...

لقد اتسمت مرحلة دخول جيلبي إلى ذلك المعهد بجلوس جاد، إلى اللغة الروسية وأدائها، لازمها حرص على ولوج أبواب الجدل والمناقشة المتسمة هي أيضا بالطوعية والذقة والتعليل والعمق، خاصة وقد توفر في ذلك الزمن رصيد هائل من النقد «القرن الخامس عشر» وغطى مساحة ثقافية لروسيا، وأصبح بيلا بنسبة ما عن حركة النقد السياسي - مقتريا في مضمونه الاجتماعي من الهيكلية والماركسية دون أن يتعرف على ماركس مباشرة، وكان أن نوقشت أعمال الكتاب الروس الكبار - غوغول وبوشكين وليرمنتوف مناقشة رفيعة «يتناولها الآن النقاد الروس باحترام كبير» دون تأليه، أو قداسة كما جرت العادة كثيرا، بل بعين النقد الفاحص اللطل - مما زاد من ثرائها وأضاف لخصوبتها وقيمها الجمالية.

والتقط جيلبي مع جيله المتطلع، تلك المؤلفات بنهم واهتمام كبيرين - فقد شحنت تلك المؤلفات بزخم الصراعات الاجتماعية والتي شابهت إلى حد كبير ما يعيشه الشاعر من هموم ثقيلة، وما يكابه مع قومه من أهوال العيش والوجود.

وكان أن اتاحت له تلك الإطلاة خروجها ضروريا من عالم صغير محدود قعد به وزملائه في شاعرية هائلة حاملة شدة بكتيتها إلى القواعد والأطر المتعارف عليها ويبدأ موسم التعرف واكتشاف الأدب الواقعي غنيا في مصصر بدءا بكتابات لويس عوض في جريدة الجمهورية، ومن كتابها صلاح عيد الصبور، وأحمد كمال زكي، وعز الدين اسماعيل، وفاروق خورشيد، وعبد الرحمن فهمي.

ثم جاءت فرصة سفر الشاعر إلى الاتحاد السوفيتي وتبدل حاله وانقلب رأسا على عقب... ليخوض عميقا أغنى تجاربه في الحياة والفكر... ومن ثم القصيدة المفشودة.

كان قد سبق جيلبي بالسفر إلى الاتحاد السوفيتي صديق الشاعر والنقاد المصري نجيب سرور، والشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي والذي كان مهتما جدا بترجمة شعره إلى الروسية.

وكان الشاعر التركي الشهير نازم حكمت يعيش هناك مفتريا عن وطنه، ويقوم بترجمة مسرحياته وأعمال أخرى لكي لا يلجأ كما قال للعيش على فكرة اللجوء السياسي.

التحق جيلبي بمعهد جوركي للأدب، وهو معهد فريد، قام بإنشائه الكاتب والروائي الروسي مكسيم

ومن الأمثلة التي ساقها جيلى مللا بها على توفر تلك المساحة من الحرية واتساع الأفق، أن خروتشوف كان قد زار معرضا تشكيليا ولم ترقه إحدى اللوحات المعروضة، فقال مستهزئا، إنها مرسومة بذيل حصان، ثم تحدث حديثا غير مسئول عن الأدب والفن وخلط خلطاً غريباً بين السياسة وعلم الجمال وأراد للفن وجهة حزبية محضة.

إلا أنه وبالرغم من مكانة خروتشوف الحزبية والسياسية آنذاك، ورغم كثرة أدوات الفخر والدعاية الرسمية، نوقش خطاب خروتشوف في معهد جوركي مناقشة موضوعية جريئة... بل ورفضت معظم أطروحاته علنا - بل وأكثر من ذلك ثم تجاهيد السؤال الخاص بالخطاب في امتحانات المعهد وأصبح من المضحك جدا أن يدافع مثقفون ماركسيون عرب جاهلون عن تلك القواعد المغلوطة التي جاءت في خطاب خروتشوف.

إن من فضائل المرحلة التي عاشها جيلى بالمعهد أن تعرف على العديدين من أبناء الشعب السوفيتي المبدعين فكان أن أدرك أن شريحة المبدعين والمثقفين هناك، لا تزيد كثيرا عن غيرها من الشرائح، ليست لها امتيازات ولا تقدم صكوكا سلطة، وإن الحمل الإبداعي عمل اختياري يقوم به المبدع بدافعه الداخلي، وهناك أدباء وكتاب كبار كانوا عازفين عن النشر في الصحف والدوريات الرسمية، بل كانوا يقابلون عنترياتها باحتقار شديد - ويكتفون بندات ومنابر يختارونها.

ولنسمع جيلى يقول:

«إن أولئك الكتاب الذين حظيت إليهم نقضوا عني غبارا كان ثقيلا علي، فهم الذين نبذوا تلك الجمل

المهترئة، أو ما اعتدنا على تسميتها بالكلمات الشاعرية - إذ قاموا باستخدام الكلمات العادية، ويرغم التزام بعضهم بالقافية والرباعيات، أو يشي قريب، من الموسيقى لا يطيرون في الفضاء ولا يفرعون إلى الصور التجريدية الخاوية، وإنما تمتلئ صورههم بإيقاعات الحياة، ومن هنا اكتسبوا التميز، وفلتوا من نقد الجمهور اللاذع الساخر من شعراء السلطة إذ أن القيمة الحقيقية للكاتب والكتاب لا تستمد من زخارف الصحف ولا من طبل أجوف والذي قد يبهز الخاملين والبعيدين عن بواطن الأمور، أنها قيمة حقيقية تمنح للكاتب وهي قيمة معنوية كبيرة قد لا تجد لها في أي سلم اجتماعي، وهي تستمد من وجود جمالي فعلي متميز للمبدع»..

شهدت أروقة معهد جوركي للأدب مناقشات مفتوحة لأدب سارتر، وهمنجواي، وكافكا، كما سبق أن ذكرت وتحطمت عقب ذلك أسوار بين نظريات الأدب، نوقش على سبيل المثال كتاب «غارودي» - واقعية بلا ضفاف - وهي رؤية جديدة تختلف واقعتها عن الواقعية الكلاسيكية التي انبثقت عن كتاب كلاسيكيين ماركسيين.

وقد عج ذلك المعهد بخليط غريب من الأساتذة الموهوبين والقادرين، منهم التقليدي الجامد الذي لا يتزعزع من مواقفه وأضعا المضمون الاجتماعي فوق كل شيء، وهو ملم بلغات أجنبية كالبروفيسور باسيلوف مثلا، وهو أحد أعمدة نظرية الأدب، وهناك من ينحاز لجماليات النص، غير غافل، عن المضمون محاولا إيجاد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون.

في ذلك المناخ المصاط بالمعرفة والسباق إلى الاكتشاف كان جيلى وزملاؤه أسرى إحساس عال

بالفقر المعرفى... والهزال الثقافى برغم الزاد المتواضع الذى أتى به من مصر، وقد دفعهم ذلك الشعور القاسى والمغيد إلى جهد كبير فى الاطلاع من جديد على الأدبين اليونانى والرومانى وذلك بخطة تحليلية مادية لا تتشغل كثيرا بالوواعد الجامدة بل تتشغل بصميم القيم الفنية والإنسانية.

ومن خلال اللغة الروسية ذاتها ولغات أخرى قدمت مجموعة من المثقفين العرب فى تلك الفترة أعمالا رفيعة المستوى مثل نماذج **فؤاد أيوب** و**التكريتى** فى علم الجمال.

وفى عهد ستالين قام **جيلي** بترجمة قصيدة طويلة للشاعر الروسى الشهير **باريس روتشوف** نشرت فى مجلة الآداب البيروتية، ثم جريدة المساء المصرية مع دراسة قصيرة، وكان موضوعها يتحدث عن إنسان سجن فى عهد **ستالين**، ومعروف أن شاعرهما كان قد عوقب عقابا كبيرا، إذ حكم عليه بالسجن لمدة ٢٥ عاما، لأنه وحسب حيثيات المحكمة أساء التعامل مع الوسط الرسمى أى (السلطة)، والحقيقة المرة أن ذلك الشاعر المظلم الشجاع الصاق كان قد تحدث عن أحواله ونزاعه، عن حزنه وضيقه ورفياته الجنسية العالية التى لا تتحقق، وحكى عن ذكرياته كإنسان وبعبارة بسيطة: تحدث الشاعر عن إنسانيته وكان هذا محرما آنذاك.

لقد نشرت نفس هذه القصيدة «الضحية» أثناء حكم **خروتشوف** وقرأتها قطاعات كبيرة من الناس أعجبت بها أيما إعجاب وتحمست لشاعرهما المظلم حماسا يليق بشجاعته وصدقه.

كان **جيلي** فى تلك الفترة معهودا بلكياته إلى ذلك النوع من إبداع التمرد والصدق والتصدى معرضا

بوجهه وموهبته عن شعر تكريس السلطة وترويج الشعارات الخاوية.

وفى نفس الاتجاه قام بترجمات مبدعة لقصائد الشاعر السوفيتى **الفاضب باريس كرومفلوف** ملك النكتة والسخرية فى زمانه، وكان قد تعرض أيضا لعقاب نظام **ستالين** إذ حكم عليه بالاعدام جزاء صدقه وجرأته، وظل الشاعر **باريس** محفوظا فى قلوب الناس، يتداولونه بحب شديد.

أما ترجمات **جيلي** الأخرى فتتمثل فى أعمال كاملة لشعراء **أذربيجانيين** و**كازاخيين**، و**جورجيين**، وروس، كما قام بترجمة بعض أعمال الروائى العربى الكبير **نجيب محفوظ** إلى الروسية، وراجع كتباً كثيرة فى السياسة والاقتصاد وغيرها.

بعد تلك المراحل العامرة بالتجارة الوافرة الحصاد.

بين مطارات تبقسم وأخرى تكفر
بين حجرات تهز حوائطها وسقوفها بدايات القصائد
المحاربة.

بين الدخان والأغنية وسمر الأحباب.

بين قبح الأنظمة وجمال الناس.

بين عذاب الواقع المر المستمر

وبين سهرت غد أفضل

بين نسام الروح

وبين غدا لن الحسد

كتب **جيلي** «الجواد والسيف المكسور»

وكان هودا وسيفنا ينكسر وينضج وينكسر

وكتبه

الموت يدهم علم البرتقال

وكان علم البرتقال المهدد بالموت

وكتبه

الحريق وأعلام اللابل

وكان بلبل يحلم ويغنى للثورة والحريق من

كله حده وصربه

وكتب :

بوابات المدن الصفراء «وطلت صفراء» تلك المدن إلى

هذه اللحظة يقول جيلي :

كل نتاج أدبي يناهمل ضد استعباد الناس والحط من كرامتهم، ضد الانتقاص من الحريات المدنية، بصرف النظر عن موضوعه وشكله، يساهم في توطيد السلام وتكوين الثقافة الوطنية.

وكان قوله هذا فعلا شعريا لازم مراحله الأولى ثم قفز في مراحله الوسيطة.. ثم رسخ واستقر واستأسد في مراحله الأخيرة.

كتب ذات مرة رسالة يتوسطها نص شعري نازف كانه عائد لثوه من حرب كبرى، قرأته وأنا على أمشاط عقلي.. تتماوج خيوط الدم بين السطور، وعلى الهوامش بقايا لسان ومزق لحم وأصوات تنوح.. وكتل من رصاص الواقعة.

وكتبت له ردا اتسائل ما هذا الدم الشعري

الهطول..؟؟

قال لي... طلب الحرية يستدعي قصيدة الدم .

ظلت حياته جميعها... قصيدة ساهرة تجلس بحزن ووعي شديدين إلى فقراء زمانه ومظلوميه.

هو مزيج من حس شديد الرهافة والممق، وصورة معبرة، وكلمة منتقاة.

هو وردة كثيفة الحضور في حقل شعرنا المحارب المحارب .. وثقافتنا الوطنية المحاصرة .

يقول: كل إنتاج فني يولد في التربة الوطنية بكل خصائصها وسماتها، إلا أن نك الشعير عن تلك الخصائص بوضوح وصدق وعمق يرفع ذلك النتاج إلى المستوى الإنساني العام.

حرص على سلامة الجذر وصدارته، وثق مشروع إلى عناق الإنسان في كل بقاع الأرض، وإيمان مؤنجا بإنسانية الثقافة والإبداع.

إن ذلك الوعي العميق بتجربته في الكتابة برز جليا وهو يفضو حروب الهجرة والرحيل الدائم يهضر في لحم صخر عوالم الآخرين شعوبا وأنظمة يرى، ويتأمل، ويحلل.

يقفز عاليا فوق حوايط الشعارات الروثة والمثال المستحيل.

يختزل التفاسيل ويهجر الإنشاء والزخازف والنعنمات يتوغل في الصميم، ويغوص بالقاضية في حلبة الشعر.

بين العواصم، وأسراها، بسط جيلي أملاك عقله.

ولذلك الروح الشفافة القلقة

والأب الذي يقبل ابنته راكما	ومضى أصدقاؤه ضمن الأسبان
سميدا	ومعاهد المنتظرين بزنازين الأنظمة
غريب الدروع	والمطوقين بأعين عسس الزمان
بعد أن طافه المنافي	والمهجريين أبناء النواصي
واغترق ضبابه المدن جميعا	وأولئك الأهواء في الفواصل بين المقابر
عاد إلى مدينته الأولى	عاهدتهم على موعده الحرب
سرها هذه المرة	ودكرهم أن لا يصر من غرض الحرب
عريضا عاد	عسى يذهب صناع الحرب
لبنت القاهرة عنيته القديم	إن ذلكم البدن الفمحة اللون
ليقبلها قلة حارة فاجعة	النساكن من قلة البصر
ليودعها وليقبل سراقه رفاقه المياسين	العنيد المراج
ضبطاء شرفه الكلمة	الملح، الصدر دغانا من مختلف الجنسيات
يدعوهم للتنقاره فيوق قادم	الصاهلة في الضالة الأعم
ليكتبه للخرطوم وعبرى عبر الحمام الراجل	المفنون بدفه، الأبيكة
نسيده المر الأخير	السافر من مصانع كل طيبة
يواصي الأهل على مصابيح	الطالع فوز العجر
ويتمتر عن عدم حضوره يوم يرفعون الحجر الحاكم	الراهد في ما يشغل الجرم
عن صدورهم الشريفة	المتشبه بلحظة الحية والعن والاسل

الهادى خليل*

كثيرا ما يسقط هذا السينمائى النابغة الذى يمتلك حسا مرهفا بالصورة وحرفة فائقة، فى الثروة والتمطيط لذا اعتبر أن انضج فيلم ليوسف شاهين على مستوى الحكمة السردية ليس باب الحديد (١٩٥٧) كما قيل وكتب المرار العديدة بل عودة الابن الضال (١٩٧٦). لماذا هذا الفيلم بالتحديد دون غيره؟

تصاغ الرواية فى عودة الابن الضال وتتجلى من خلال الرقص والغناء وتحريها الموسيقى من الكلام ومن التقيد بفرض معين. أنشودة «الشارع لمن، الشارع لنا» التى يريدها فى عودة الابن الضال جمع من الشباب والعمال وعلى رأسهم الابن العائد على بعد السنوات التى قضاها فى السجن، لا يهم أن نتبين ماذا تروى هذه الاغنية بالضبط وأن نتثبت محتوى كلماتها.

الشئ الذى يستهويننا هو كيف يقع التعبير عن قناعات وتطلعات كوجوب التصدى لقهر المستبد لا عبر الحوار والخطابية المورطة فى الشعارات بل عبر لوحات راقصة وأناشيد تضيف الموسيقى على الأحداث مسحة من الاستعراضية والاحتفالية تنتشى بهما العين والأذن.

التوق إلى العالمية والرهانات الفنية:

لكن عندما يصير الموت على ملاحقة الفنان وعلى محاصرته، هل يبقى مجال للموسيقى والفناء و «للحداثة» هل مشاركة الموت هى تلك اللحظة الحاسمة التى ينزع بفضلها الفنان عن نفسه غشاء الثروة وخدعة التواصل؟ هل شبح الموت هو الذى يلغى الكلام ويصقل الصورة ويحدثها على اختزال جوهر الأشياء والوجود؟ أم هل أن ساعة الاحتضار هى الساعة التى تنتعش فيها الرواية و «الحداثيات» وهل لا تجد الذاكرة ما يلهمها إلا



يوسف شاهين بين المحلية والعالمية

(*) «العرب والحدائق السينمائية»، الكاتب ناقد تونسى.

عندما يدرك الفنان أن الخيط الفاصل بين الحياة والموت
أضحى واهياً؟

في حدود مصرية يتخلل سرد الحكاية لقطات قلب
تجرى له عملية جراحية دقيقة، وكأن رجاء القلب هي
التي تحدد النسق الحقيقي للرواية.

عمل الذاكرة ليس ألياً إذ تطفو على السطح ذكريات
وتغيب أخرى. الرواية متعددة الأوجه ويوسف شاهين
يفتح نافذة تلو الأخرى حتى أنك تتساءل عن الخيط
الرابط بين كل هذه المناظر شاهين لا يحب التبسيط
وينظر من الوحدة السردية الضيقة والمزقة. ليس هنالك
بالنسبة إليه شخصيات إيجابية وأخرى سلبية. الفنان
الحقيقي لا يفضل شخصية على أخرى بل يتفاعل مع كل
شخصه بنفس التوهج.

التعددية التي تطبع السرد الشاماني متناهية من
الفخاضات واللغات والرغبات التي تسكن الفنان في
حدوة مصرية مثلاً، هنالك ثلاث لغات: العربية طبعاً
ومصر هي وطن المخرج وولده، الفرنسية وفرنسا هي
مكان الشهرة العالمية المتمثلة في مهرجان «كان»
السينمائي، الإنجليزية ولندن هي المدينة التي تجري فيها
عملية جراحية على قلب الفنان مدن أوروبية يأمل فيها
الفنان تنويعاً عالياً محتملاً، في الإخراج في مهرجان
كان عن فيلمه ابن النيل مثلاً، أو في التمثيل في مهرجان
برلين عن دور قناري في باب الحديد .

لكن مدن أوروبية تريحه وتلهمه بعض اللقاءات
الفجائية مثل اللقاء في رواق من أروقة قصر العروض
السينمائية في كان بين مخرج يقرب على آخر من الجمر
ردود الجمهور إزاء فيلمه ابن النيل وعجوز فرنسية عاملة
تنظيف أو نشوة التضامن اللقائى الذي يرفض منطق

الحكومات ليجعل من دفاعه عن الفن وترويعه هاجسه
الوحيد وذلك يتجسد في لقاء بين يوسف شاهين
والفرنسي هنري لغفلوا مدير الخزينة الفرنسية للأفلام
الذي يتيه المخرج المصري خلال مهرجان موسكو الدولي
للمسرح إلى احتمال مصادرة فيلمه عن المناضلة
الجزائرية جميلة، من قبل السفارة الفرنسية بموسكو.

لم يفرض يوسف شاهين رغم العالمية أو بفضلها في
قناعاته وهواجسه الحميمة، وداعاً يا بونابارت هو إنتاج
مشترك مصري - فرنسي الفرنسيون كانوا ينتظرون من
شاهين أن يصعد بطلم القوي بونابارت والمصريون
كانوا يتوقعون أن يكون وداعاً يا بونابارت فيلماً عن
القائمة الوطنية ضد الاحتلال الأجنبي، لو لم يكن
شاهين فناناً أصيلاً وصعب المراس، لكان بإمكانه
مغازلة الطرفين الغربي والعربي والانسحاق في تنازلات
عدة لإرضاء رغباتهما وأموئهما. لكن بقي شاهين في
هذا الفيلم وفي عالمه الداخلي وقدم لنا عن الحوار بين
الشرق والغرب وعن المواجهة بينهما صورة معقدة
ومتعددة الأوجه (العلاقة الغرامية والعشقية مثلاً بين
الشباب على والجنرال الفرنسي كلارلي).

الكثيرون أدانوا التوجه الذاتي لأفلام يوسف
شاهين لأنه يتم عن تورم «الأنثى» وعن ترجمة مفرطة.
هل الترجسية عيب في حد ذاتها؟ ليس الأبداع ذا صلة
وثيقة بالترجس؟

الترجسية في حدود مصرية ليست مجانية أو من
قبيل الادعاء والغرور بل هي في تفاعل متين مع الظروف
التاريخية التي يمر بها البلد، وكان المجتمع لا يوسع
بخباياه وتناقضاته إلا إذا كشفت الذات عن عريها. تعيب
بنت على أمها تزويجها من رجل مسن وعمرها وقتئذ لا

ماسكا بجلبابه وملوحاً بزجاجة «كوكا كولا» وهو يرقص فرحاً على إثر الانتسامة والضحكة التي وجهتها له بانمة المشروبات الجميلة (هند رستم). هل يحن شاهين إلى عنفوان شبابه وإلى جسد مفعم بالحياة؟ في أسكندرية كمان وكمان، يتوجه شاهين إلى الشباب المحيط به بهذه الكلمات: «إننى اتحرك وأرقص وأنكح أحسن منكم جميعاً».

أهدى شاهين فيلم اليوم السادس إلى الأمريكى جين كيلي (Gene Kelly)، نجم الأفلام الهوليوودية الغنائية الراقصة فى الخمسينيات. فى أسكندرية كمان وكمان نرى شاهين يحاكي رقصات جين كيلي ويثب من مكان إلى مكان وكأنه يريد إثبات أنه شاب على الدوام وأن جسده ما زال قادراً على فعل المستحيل فى لحظة أخرى نرى عمر (الممثل عمر عبدالجليل) يرقص، على وقع أغنية من أغاني أم كلثوم وهو خائر على ركبتيه، حزين ووحيد بسبب، عدم نياله الجائزة الأولى فى التمثيل فى مهرجان سينمائى عالمى. جسد مسن ونحيف ومهترئ يرقص رقصة الحنين على وقع أنغام تولى عهداً وجسد يافع وجميل يحول أنغام أغنية شرقية خالدة إلى عذابات الذات وخيباتها وكان أغنية أم كلثوم هى الملاذ الوحيد فى لحظة انكسار الشاطر، ضد ظلم الغرب وعمانه.

الهم الذى يتوجع منه يوسف شاهين فى أسكندرية كمان وكمان هو أنه لم يكن مثلاً ولم يخض تجربة التمثيل بما فيه الكفاية لم يبق إلا بدور واحد وهو دور قنأوى فى فيلمه باب الحديد فى أسكندرية كمان وكمان، نرى شاهين المخرج والممثل يتجسس على الممثل البارع والماهر الذى كان بإمكانه أن يكون لولا اقتضاره على فن الإخراج هذا الهم يطفو على السطح بصفة ملحّة وحادة

يتجاوز سبع عشرة سنة وتسلها بحسرة: «أليس هذا الاغتصاب بعينه؟» فيصبح أخوها ملوحاً بيده صوبنا: «إغتصاب؟ ألم تكن مصر كلها مفتتة؟».

الجسد العارى:

فى فيلم إسكندرية كمان وكمان (١٩٩٠)، يؤكد يوسف شاهين هذا النحى الذاتى والنفسى الذى يتميز بالمرآة ويالتداخل بين موسم الوطن ورغبات الفرد الفنان.

فيلم أسكندرية كمان وكمان تحية للفنّان الذى خاضه السينمائيون والفنانون المصريون سنة ١٩٨٧ قصد إرساء الديمقراطية فى صلب منظماتهم. الفيلم يتضمن فعلاً مشاهد حية وممثلة لإضراب الجوع الذى قام به الفنانون المصريون وعلى رأسهم الممثلة تحية كاريوكا والتهم الكوميدى عادل إمام والمخرج العائد من المهجر توفيق صالح لكن هذا الغرض الانتمائى ما هو إلا الجانب الظاهرى لفيلم محوره الأساسى مرة أخرى السينما والأفلام التى أنتجها المخرج وعلاقته بالمثّلين الذين اشتغلوا معه وصلّت بالمهرجانات السينمائية الدولية.

يتسائل مجدداً يوسف شاهين فى أسكندرية كمان وكمان عن مسيرته السينمائية وعن أهم الأفلام التى أخرجها. تقول له هدى سلطان - وهى من الممثلات المحبذة لديه - إن أحسن فيلم أخرجته هو الأرض، وكان يوسف شاهين يهزأ فى هذه اللحظة من هذا الرأى الذى ردّ المرار العديدة عنه. شاهين لا يجب أن يجيب فى محطة واحدة لأنه يعتبر، بدون غرور، أن كل أفلامه هامة وأن الفيلم الموالى أفضل من سابقه وهكذا دواليك. فى أسكندرية كمان وكمان نرى قنأوى على رصيف المحطة

إضافة يوسف شاهين الهامة هي سعيه لتأسيس ذاكرة سينمائية، أي أن الفيلم لم يعد مجرد سرد لحكاية بل هو أيضاً استحضار للسيروية الذاتية للمدونة السينمائية وللعمل الفني كله. كيف صور شاهين فيلماً ما؟ ماذا تطلب هذا الفيلم من خدع ومجهودات وتمازج؟ الفيلم يرى النور بفضل ظروف الإنتاج والتسويق طبعاً لكن أيضاً، وخاصة، بفضل رغبات ملحة وجميمة وعشق للسينما ومراعاة عليه. عندما أبدت لجنة التحكيم الدولية لمهرجان برلين السينمائي نوعاً من التحفظ في إسناد جائزة أحسن ممثل للمرشح الأول ويدون منازع لنيلها وهو يوسف شاهين في دور قنارى فإنها علقت تحفظها بكونه لا يعقل أن تسند جائزة دولية إلى أخرج. هذه المعلومة التي وردت في حدوثه مصرية تبين لنا غباء الغرب وتجاهله للقدرات العربية. وعندما يذكر لنا مخرج الأرض أن الفنانة هند رستم قضت شهراً بالقرب من محطة السكة الحديد في القاهرة، تمايش الناس وتختلط بهم لكي تقوم بدورها في باب الحديد عن دراية وتنصهر فيه، فإننا ندرك أن فن التمثيل ليس موهبة فقط بل يتطلب أيضاً تضحيات وحساً اجتماعياً مرهفاً.

حدوثه مصرية فيلم يدون أفلام سابقة ولاحة ولا يجوز أن نقول إن الرواية أهم من رواية تصوير الفيلم وأن هذا الضرب الأخير من الأفلام مجرد وثيقة لاغير وليس عملاً فنياً بالدرجة الأولى.

أرسون ولز ألهم السينمائي الأمريكي أنجز مثلاً عطيل عن للسرحي الإنجليزي شكسبير ولكن أنجز أيضاً حول ظروف تصوير هذا العمل فيلماً عنوانه Filming Othello وهو فيلم رواني وإبداعى هل يجوز أيضاً أن نقول أن فيلم المخرج البولوني أفندري واجدا كل شيء للبيع (Tout est à vendre)، وهو

لأن الممثل الرئيسي للفيلم الذي كان شاهين بصدد تصويره عن الإسكندرية وتاريخ الإسكندرية، تخلى عن المخرج وقطع صلتاً به. في مسيرته السينمائية تمكن يوسف شاهين يوماً من إيجاد «الوجه الآخر له» (l'alter ego)، الممثل الوسيم والجميل عمر الشريف في صراع في الوادي أو في شيطان الصحراء، محسن محي الدين في اسكندرية ليه، اليوم السادس، وداعا يا بونابارت.

في اسكندرية كمان وكمان، يضع من يدى شاهين سنده الرئيسي يحترق يوسف شاهين وتراوده الشكوك ولا يجد تفسيراً «لخيانة» ممثله الأساسى هذا هو الموضوع الرئيسى لفيلم اسكندرية كمان وكمان. يلقي المخرج يوسف شاهين كليا بجسده بصفتة ممثلاً في الفيلم ويكشف بدون تعميق عن جسده وعن الأهواء والرغبات والخيبات التي تحركه. نرى المخرج في خريف عمره وهو يريد أغنية عن جمال ممثله «خذوا» عيني وشوفوا بها. يوسف شاهين يخالط في اسكندرية كمان وكمان بصورته ويرصيده باعتباره فناناً وهذه الغامرة بكل مزلقها نادرة جداً في السينما العربية وليس في متناول أى كان أن يقوم بها.

ذاكرة السينما والمتلقى:

نكتب عن السرد وعن الذاكرة وعن العالمية في أفلام يوسف شاهين لكن لنسأل أنفسنا: ماذا أضف من جديد مخرج الاختيار لا إلى السينما العربية فحسب بل إلى السينما العالمية أيضاً؟ ما هي إضافته كما تتجلى في حدوثه مصرية بالتحديد؟ هل هو إتقان المزاجية بين الذاتى والموضوعى وحذقه التحكم في النطاق السردى لرواية متناثرة السبل؟

من الأصلح في حدوتة مصرية أن نعرف بالمتلقى انطلاقاً من الفيلم ذاته. لم يعد يلته المبدع - رغم اتساع أفق الإنتاج وتشابك المصالح وتكاثر الإغراءات - وراء الجمهور الواسع وضرب المواعيد مع التاريخ بل أصبح يبحث وهو في قمة عطائه عن مصالحة هذا المتلقى الأصيل الوفي والساذج والذكي في أن واحد ألا وهو الطفل.

الأطفال جماهير الحدوتات والخرافات «والأرجوز» ومسرح الأشباح .

في آخر مشهد من حدوتة مصرية نرى المخرج طريح الفراش. يزوره الطفل ويمتد جنبه ويمتزج به ويذوب فيه. يمكن للمبدع أن يقول ولتقتنذ: «من الآن، لم أعد وهيداء وكان الفنان لا يجد ملاذه إلا في المصالحة مع طفولته.

فيلم تتعامل فيه الرواية وعملية التصوير ذاتها إثر حادث المرور الذي أودى بحياة الممثل الرئيسي في الفيلم - فيلم هامشي في مسار مخرج رائحة الرماد والألماس (Cendres et Diamants)؟

الأ تقتضي الحدادة أساساً جهر كواليس العمل الفني والكشف عن مواليب واليات إنجازها؟

الحدوتة والرواية والذكريات، لكن لأي جمهور؟ مسألة المتلقى واضحة نسبياً في أفلام شهاهين السابقة وخاصة منها المحاطة بنوع من الهالة التقديمية والملتزمة. أهدى شهاهين فيلم المصفور إلى شباب البلدان العربية في الجزائر وفي تونس، كما جاء في مقممة الفيلم.



مائيات عدلى رزق الله



من أحمد أبو زيد

حقيقة إخوان الصفاء

أحدهم ليخفى بنفسه في سبيل الجماعة . وقد تألفت هذه الجماعة بالمشرة وتحافت بالمشرة ، ووضعوا لأنفسهم مذهباً زعموا أنه يقريهم إلى الفوز برضوان الله ، فقد رأوا إن الشريعة قد دنست بالجهالات ، واختلطت بالفضلالات ، ولا سبيل إلى تطهيرها إلا بالفلسفة ، لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية .

وينقسم هذا الكتاب إلى مبحث وثلاثة أقسام ، خصص المؤلف للدخل لدراسة أهم الاتجاهات الفكرية التي شغلت خريطة الفكر العربي في القرنين الثالث والرابع

استجلاء الحقيقة كان هذا الكتاب ، الذي حاول أن يستنطق التاريخ ، ويفحص في أعماق المصادر ، يقارن بين الآراء والاتجاهات ، ويحلل أفكار إخوان الصفاء لمعرفة إلى أي اتجاه ينتمون .

نشأ إخوان الصفاء في البصرة في مطلع القرن الرابع الهجري ، أما اسمهم فقد أخذوه من باب « الصماعة المطرقة » من كتاب « كتيبة ومنية » ليل على صفوة الإخوة . ويصفون أنفسهم بأنهم إخوان أصدقاء أصفياء ودين محبون علماء ، اختيار فضلاء ، كرام متعاونين ، وهم يؤكدون جانب الصدقة ، وإن

هذا عنوان كتاب جديد للكتور عادل العوا ، وهو يبحث عن حقيقة هذه الجماعة الفكرية المعروفة (إخوان الصفاء) التي ظهرت في الفكر العربي الإسلامي وانتشرت أفكارها وأرائها في القرن الرابع الهجري ، وهذه الجماعة لم يعرف شيء عن أسماء أعضائها أو عن أغراضها الحقيقية ، بشكل قاطع .

فقد شكل (إخوان الصفاء) جماعة سرية ، وتركوا مجموعة كبيرة من الرسائل كتبوها بشيء من الرمز والإشارة ، واختلقت الآراء حول حقيقتهم وتضاربت أقوال العلماء والمؤرخين بشأنهم ومن أجل

الهجريين وقد ركز في هذا على توضيح أهم الفرق الكلامية وأصحابها المعبرون عن علم أصول الدين.

ويشير الباحث إلى سبب تركيزه على هذا الاتجاه الفكري دون غيره من الاتجاهات بإيراد عبارة ذكرها المستشرق الفرنسي «أرفيسست رينان» E. Renan، تقول «إن الحركة الفلسفية الحقيقية في الإسلام إنما يجب طلبها في الفرق الدينية، باعتبار أن الدين هو الذي كان يمتنع بالسلطان الأقوى على المسلمين، واعتقد أن السبب الحقيقي يعود إلى أن الباحث يميل إلى أن يرد حقيقة (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة دون سواهم، ويصف حركتهم بأنها حركة إصلاح ديني أراد أصحابها فهم الإسلام فهماً عقلياً مخالفاً لأغلب ما كان سائداً في عصرهم، وأنهم متولوا أيضاً حركة دفاعية عن تصورهم ضد المخالفين لهم من اتباع الفرق الدينية الإسلامية أو من غير المنتمين إلى الإسلام.

كما يصفهم أيضاً بأنهم حركة مذهبية، اعتنوا باستخدام التفكير الفلسفي وممارسة أصول المنطق

لحوض خصوصهم، واجادة عرض آرائهم، بالإضافة إلى أنهم مثاولا حركة عقلية، فكان لهم الفضل والريادة في رفع العقل إلى مرتبة أن يكون مصورا للمعرفة الدينية، بل هم أول من اعترف صراحة بقيمة الشك باعتباره باعثا أول على المعرفة. ثم يشير الباحث بإيجاز إلى فرق دينية أخرى مثل فرقة أهل السنة والجماعة، والخوارج، والمرجئة والشيعة، وهذه الفرق الأخيرة حاول الباحث أن يجعل بينها وبين فرقة المعتزلة وبشائج فكرية وصلات عقلية، ولعل السبب في ذلك أن الكثيرين يرجعون حقيقة (إخوان الصفاء) إلى الشيعة، فركز الباحث على بيان صلوات التشابه بين المعتزلة والشيعة ليتسنى له فيما بعد رد (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة بدلا من الشيعة.

ويتضمن المدخل أيضا إشارات سريعة إلى أهم التيارات الفلسفية التي عرفت في هذا العصر مع توضيح جوانب من الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للدولة الإسلامية مركزاً على الجانب السياسي، وهذا التركيز يعطيه فيما

بعد بيان الحالة السياسية هي ما دفعت جماعة (إخوان الصفاء) إلى إخفاء حقيقتها وجعلت من نفسها فرقة سرية، لأنها كانت فرقة مناهضة للحكم السياسي حينذاك.

ويعرض الباحث في القسم الأول لمعطيات التاريخ، وفيه يعالج ما جاء من آراء ونظريات تتصل بجماعة (إخوان الصفاء) وأبرز مؤلفي رسائلهم. فقد ظلت أسماؤهم على الكتمان، ولم يشر إليهم إلا القلة، وعلى رأسهم التوحيدي.

وقد ترك (إخوان الصفاء) موسوعة فلسفية تتكون من قسمين أساسيين، أحدهما يمكن إذاعته بين الناس، وهو يتكون من إحدى وخمسين رسالة بعنوان (رسائل إخوان الصفاء)، والأخر قسم مكتم، وهو بعنوان (الرسالة الجامعة). ويشكل القسم الأول موسوعة علوم وفلسفة ولاهوت وتصوف، موجهة للجمهور، أما القسم الثاني فكان وقفا على أعضاء الجماعة دون استثناء، وكانت البصرة مركز توليدهم، عندما كانت البصرة عاصمة العلم ومحط رجال كثير من رجال الفرق والمذاهب.

ويحاول الباحث استعراض الآراء التي قيلت عن الهوية التاريخية لإخوان الصفاء، وهي آراء حاولت بعضها أن تردهم إلى أشخاص مثل الجريسي والكرماني، أو إلى بعض انمة فرق الشيعة الإسماعيلية، أو إلى فرقة القرامطة، أو إلى جماعة زيد بن رفاع.

وينتقد الباحث كل هذه الآراء، ويرد جماعة (إخوان الصفاء) إلى الحركة الاعتزالية، ويطلق عليها اسم «حركة اعتزالية حنيئة» على اعتبار أن أصحابها متولوا منهجا فلسفيا روحانيا أخلاقيا، رأى أن الدين الحقيقي إنما هو الصداقة والمعاملة الحسنة والإحاطة بالعلوم وتنزيه النفس واتباع العقل، وهذا التصور يندرج بهم من النظرة الاعتزالية.

ويركز الباحث في القسم الثاني على ترسيخ الإطار الفكري لإخوان الصفاء، فيقدم بتحليل مصطلحات رسالتهم لبيان أسلوهم الفكري في إخضاع هذه الأفكار كلها لأهداف مذهبيهم، فيقدم بدراسة موسوعة العلوم والمعارف لديهم، حيث قسموا العلوم التي يتعاملها البشر إلى ثلاثة أجناس: علوم الآداب، والعلوم

الشرعية الوضعية، والعلوم الفلسفية.

ولكل جملة من هذه الأجناس فروع كثيرة، تشمل مختلف فروع المعرفة الإنسانية، وقد حننها إخوان الصفاء على وجه الإجمال بسنة وثلاثين فرعاً، منها واحد وعشرون فرعاً فلسفياً تؤلف أنواع العلم الحقيقي الذي لا يتوخى تلبية حاجات الحياة الشخصية الاجتماعية واليومية، ولا حاجات النفس المريضة التي لا خلاص لها إلا بالعين، بل تستهدف تلبية حاجات روحية محضة هي حاجات الروح السليمة، حاجات الذكاء الإنساني.

والعلوم الفلسفية هي للبدان الخاص بالنشاط الفلسفي، والفلسفة أولها محبة العلوم، وأسطها معرفة حقائق الوجودات بحسب الطائفة الإنسانية، وآخرها القول والعمل بما يوافق العلوم، فالفلسفة تبدأ بمحبة العلوم وتنتهى بتكسيف الآراء والاقبال مع تعليم الحقائق التي تكتشفها. ولكن الفلسفة بذاتها في رأي (إخوان الصفاء) هي التشبيه بالله بحسب الطائفة الإنسانية، وكل

من زاد في معرفتها زاد في درجة القرب من الله.

ويخصص الدكتور عادل العوا فصلاً بأكمله في هذا القسم لدراسة مفهوم الله بوصفه مصدر الخلق، وهو في الوقت ذاته «منطلق الدين وأساس الصفاة والموضوع الاسمي لكل نظر، فيما يرى (إخوان الصفاء). وتشابه هذه التصورات مع ما ذهب إليه فلاسفة الإسلام عندما اعتبروا أن الإنسان الحكيم هو الإنسان الذي يبلغ أعلى درجة من درجات السعادة والمعرفة فيتشبه بالله قدر طاقته الإنسانية. وإن معرفته تعالى أسس أنواع المعرفة وأعلى درجات الحكمة والفلسفة.

إلا أن الباحث لا يرجع هذا الاتجاه عند إخوان الصفاء إلى اتجاه فلسفي، بل يحاول أن يبيح عن صلات تربط بين الإخوان وفرقة المعتزلة، فيورد أصول المعتزلة الخمسة، وهي الأصول التي تشكل الرغبة الفكرية لديهم، ويحاول أن يرد بعض أفكار (الإخوان) إليها. ويحاول أن يقارن بين التصور الاعتزالي في ذات الله وصفاته مع تصور (الإخوان)، ويرى أنهما قد

اتفقا في هذا، واعتبرا أن الصفات جزء لا يتجزأ من تصورهم لذات الله.

ولكن ما ذهب إليه المعتزلة في تصور الذات وإثبات الصفات عن طريق السلب لا الإضافة لم يكن اتجاه المعتزلة فقط، بل سبقتهم إليه فرق أخرى قالت بحدوث صفات الله، وهناك من يرجع الاتجاه الاعتزالي في الصفات إلى مصادر فلسفية بدأ من رئيسهم وأصل بين عطاء حتى بقية المعتزلة؛ وبالتالي يكون التشابه بين المعتزلة و(إخوان الصفاء) في موضوع الصفات لا يرجع إلى أن (الإخوان) أخذوا عن المعتزلة، بل إلى أن للجميع أخذوا عن اتجاه واحد، هو طريقة الفلاسفة في إثبات الصفات عن طريق السلب.

ويرجع الدكتور العوا تصور (إخوان الصفاء) في مسألة الفعل الإنساني وعلاقته بالقضاء والقدر إلى أنهم تأثروا بآراء المعتزلة في الأصل الثاني من أصولهم الفكرية، ألا وهو أصل العدل. فقد صرح المعتزلة بأن الإنسان فاعل لا فاعله بناء على القدرة المعطاة له من الله تعالى.

ولكن لماذا يقصر المؤلف فكرة الحرية على المعتزلة وحدهم؟ صحيح أنهم أهم من عرض لها ويحسبها بشكل موسع، إلا أن هناك فرقاً أخرى قالت بالفكرة نفسها، وعن هذه الفرق أخذ المعتزلة، بل هناك فرق أخرى قالت بالرأى نفسه في زمن المعتزلة مثل فرقة الزيدية من الشيعة والإسماعيلية من الشيعة أيضاً، وبالتالي لم تكن فكرة الحرية حكراً على المعتزلة حتى نرجع كل من قال بها إلى الاتجاه الاعتزالي.

ثم يعرض الباحث إلى الأصل الثالث، أصل الوعد والوعيد الاعتزالي، ويرى أن (إخوان الصفاء) قد تشابهوا مع المعتزلة فيه، إلا أن هذا الأصل كما هو أصل فكري فهو أيضاً أصل ديني تمثل في أن الله قد وعد الطائفتين بالجنة وتوعد العصاة بالنار وبالتالي فهو أصل قد يجب عند فرق أخرى غير المعتزلة. ويورد الباحث مقارنة بين الأصل الرابع عند المعتزلة بمثيله عند (إخوان الصفاء)، ويذكر هذا بالعبارة التالية «الأصل الرابع، وهو أصل الميزة بين الميزلتين، فإنه يتضح أكثر ما يتضح في رأى الإخوان بالموقف الذي ينبغي اتخاذه

عندما تراد الدعوة باسم هذا الأصل، وينتهي كلامه عند هذا الحد، ولا أعرف ما وجه التشابه بينهم في هذا الأصل!

أما الأصل الأخير، المتصل بمراقبة سلوك الآخرين والتدخل في شؤونهم، وهو الأمر المعروف والنهي عن المنكر، وهو آخر الأصول الفكرية الاعتزالية، فيرى الباحث أنه لا يحظى بعناية (الإخوان) الكبرى، ويفسر ذلك بأن هذا الأصل كان بالدرجة الأولى خطة عمل المعتزلة السياسي قبل ظهور العباسيين، ثم فقد أهميته فيما بعد.

ويأخذ المؤلف بعد ذلك في مقارنة بعض الأفكار العقلية بين المعتزلة و(إخوان الصفاء) مثل خلق القرآن، وحدوث العالم، والعلم الإلهي، ليرتقى من هذا إلى أن (إخوان الصفاء) هم من المعتزلة. ولكننا لا نوافق على هذا الرأى لأن فكرة خلق القرآن قائلها من قبل فرقة الجهمية والفكرية، وفكرة الحدوث أخذ بها كل المتكلمين، والكندى من الفلاسفة، أما تصور العلم الإلهي فهو تصور اشترك فيه المتكلمون في مقابل التصور الفلسفي.

والقسم الثالث والأخير من هذا الكتاب وهو بعنوان «نظرات شاملة» يقوم على تقديم نظرات تركيبيه تحاول الكشف عن حقيقة حركة (الإخوان) بالاستناد إلى دراسة آثارهم في النصوص التي تركوها. فيستعرض فحوى الرسائل وأسلوب كتاباتهم وطريقة البدء والانتهاء، واعتماد (الإخوان) ودائماً على تأكيد أفكارهم العقلية باستشهادات من الآيات القرآنية، أو الأحاديث النبوية، ويخضعون أفكارهم لفكرة يقظة الروح. وهذه الفكرة يعمدها الباحث مفتاح مذهبهم الخاص. حيث أنهم يستخلصون منها ضرورة التعلم وإكمال العلم، والتحقق من المعارف، والعمل بمسبب معطيات الحقيقة مع مراعاة قواعد الأخلاق، وأن نجان الإنسانية إنما تتم بالفخيلة والعلم. وقد تخضع الرسائل أحياناً لوجوه المرضوع، وقد يوزع الموضوع الواحد على أكثر من رسالة، كما تميزت كتاباتهم بأحساناتها على

آيات من الشعر العربي والفارسي، وكان أسلوبهم أسلوباً سهلاً مطويعاً واختهم لغة تشعر القارئ بأن المؤلفين حريصون بالدرجة الأولى على نشر أفكارهم الفلسفية والدينية، وأنهم اختاروا الأسلوب الأسهل حتى درجة التبسيط لكي تنتشر أفكارهم بين سواد الشعب.

وإذا كان الباحث قد حرص على رد حقيقة (إخوان الصفاء) إلى المعتزلة مع عقد مقارنات بين الجانبين، إلا أن هناك أفكاراً صرح بها (الإخوان) ويستحيل أن تصدر عن المعتزلة، من هذه الأفكار فكرة (إخوان الصفاء) عن تأثير الأفلاك على سلوك البشر، ومحاولة التنبؤ بالغيب وهو ما لا تقبله المعتزلة.

كما شملت كتابات (إخوان الصفاء) بعض الأفكار الصوفية والحديث عن الوجدان وهو اتجاه لم يرض به المعتزلة ولم تنكر في مؤلفاتهم، كما حرص (الإخوان) على استخدام اللغة الرمزية

والإشارة على حين أن أسلوب المعتزلة دائماً أسلوب واضح جلي لا يلجأ إلى الرمز، هذا بالإضافة إلى أفكار أخرى توجد عند (إخوان الصفاء) ولم تظهر عند المعتزلة.

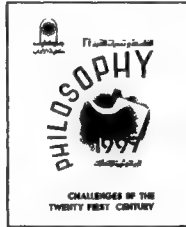
إلا أن الكتاب شامل لكافة الدراسات السابقة عن (إخوان الصفاء)، وهو محاولة جادة لعرض الآراء ومقارنتها بعضها ببعض مع الرجوع إلى المصادر الأساسية القديمة، وأيضاً الحديثة، سواء كانت عربية أو أجنبية، ومن هنا كانت قراءة هذا الكتاب متعة عقلية سواء اتفقنا مع صاحبه أو لم نتفق؛ فهو كتاب قيم من أستاذ باحث متعمق له كثير من النواصات الهامة السابقة في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، وهو بالفعل جدير بالقراءة خاصة لمن يريد أن يعرف شعراً من تاريخ الفكر العربي عند أهم فرقة حاولت التنوير وبعث إلى التسامح الفكري بين الفرق المختلفة.



أول مؤتمر فلسفى دولى تعقده جامعة حلوان

حشية وأنماطا ووضعيات إقليمية سائدة، تحصر اهتمامها فى نطاق ضيق يغلب عليه التكرار والاجترار، والحركة الرتيبة فى الزمان والمكان، والتخويع فى كهف الذات، خوفاً طفولياً من انطلاق يأتى بجديد، أو انفتاح - وإن يكن مقفلاً - على الفكر والثقافة الغربية المعاصرة يمكن أن يفيد.

لقد أدرك قسم الفلسفة الوليد، ضرورة التمرد على هذا المألوف والسائد، فكان الإصرار على أن يكون المؤتمر دولياً لا إقليمياً، وأن يكون موضوعه ومحاوره متميزة، وعلى درجة من الجودة والحدائق، لا يفت مروجها عند حد لفت الأنظار



احتذاؤه أو تطويره لدعم مصداقية الدور الفاعل الذى تضطلع به الفلسفة فى عصرها، وتجسيده، فحسب، بل باعتباره أيضاً عملاً علمياً عربياً يتجاوز فى نوعه وفى مضمونه وتجهاته تقاليد وأعرافاً

بمبادرة غير مسبوقة لقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة حلوان، انعقد أول مؤتمر دولى فلسفى يقام فى مصر والعالم العربى، استغرق ثلاثة أيام (من ٢٥ - ٢٧ مارس ١٩٩٧). وفى إطالة عميقة متأنية، تدعماً معانية واقعية، على دوافع المؤتمر وغاياته التى حددت موضوعه ومساوره، وحكمت واتسعه؛ وفى تنظيم عام لقسماته المميزة، والإضافات التى أسهم بها على مستوى الرؤى الفكرية والمعطيات العلمية الحديثة، والفاعليات المتجددة، والطموحات الإنسانية الشروعة؛ يبدو حديثنا عن هذا المؤتمر أمراً له ما يبرره، لاعتبار المؤتمر نموذجاً لعمل فلسفى يمكن

وإثارة الانتباه إلى ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بل تتجاوز هذا الحد إلى حيث الإسهام الفاعل في ربط الفلسفة بمشكلات عصرها الراهن وتحدياته، فكان الموضوع هو: (الفلسفة وتحديات القرن الحادي والعشرين - البيئة وثورة الاتصالات).

ولم يكن اختيار هذا الموضوع يستهدف مجرد إثارة لقضية عصرية ملحة يمارس المؤتمرون من خلاله تدريباً فلسفياً يستشعرون به لذة عقلية سليمة موقوتة، وإنما كان الهدف الأساسي، شحذ العقلية الفلسفية والعلمية، العربية والغربية، لتضطلع بمسئولياتها في مواجهة تحديات القرن المقبل، تلك التي أسهم بها صيغتها الإنسان ذاته، سواء بما حققه خلال القرن الحالي من إنجازات علمية نظرية وتطبيقية فائقة، وتقنيات متطورة مذهلة تحمل في كيانها الوعد والوعيد من حيث أفرزت سلبيات عديدة متنوعة، كما أثمرت إيجابيات لا تنكر قيمتها، وبما صدر عن الإنسان نفسه من ممارسات جانحة، فردية وجماعية، إقليمية ودولية، انطلقت من دوافع يغلب عليها الأثرة المرحلة والأهواء

والمطامع والنزغات التي تحاول إلغاء أو محو الآخر شخصاً وشعباً أو دولة، أو تضعفه وتسلبه حيثيات وجوده، مما صار يعصف بمنظومات حقائق وقيم أصلية لها أهميتها، أو يكاد.

وقد فرغمت «مشكلة البيئة وثورة الاتصالات» نفسها على عقلية المنظمين للمؤتمر وحازت السبق على غيرها من المشكلات التي تأخذ طابع التحدي، باعتبار هذه المشكلة على قدر من الاتساع يسمح، بل سمح فعلاً، باحتواء العديد من مشكلات أخرى تدور في هذا الفلك رغم اختلافها النوعي وخصوصياتها الكمية والكيفية، مثل صراع الهيمنة والأيديولوجيات بصورها تلك التي اعتمدت ألياتها في غزو الفضاء، والتكالب على امتلاك الأسلحة النووية والجرثومية والكيمياوية، إلى جانب سلبيات النظام العالمي الجديد الذي هو أشبه «بالحيوان وحيد القرن»، والمعايير المتباينة إلى حد التناقض، التي تواجه بها قضايا حقوق الإنسان والنزاعات الدولية، تنظيراً وتقييماً ومعالجة، وتنامي ثقافة العنف والتعصب والجنس والجريمة، على حساب ثقافة القيم

الإنسانية الإيجابية المضمدة، فضلاً عن الإرهاب الفردي والجماعي والدولي، الذي تصدعت مسوره، وتباينت توجهاته وغاياته وتوالت ألياته.

وإذا كانت هذه المشكلات جميعاً تلقى بفاعلياتها وتداعياتها ونفاياتها في محيط الواقع الإنساني بمحتواه الحيوي والطبيعي والبيئي؛ فإن مشكلة البيئة بمعناها الخاص ليست منفصلة بخصوصيتها وتميزها النوعي عن تلك المشكلات، بل تتداخل معها وتتشابك إلى حد يجعل الفصل بينهما فصلاً منهجياً نظرياً لا غير، يكباً إليه عند البحث والدراسة، لكون إمكانية هذا الفصل المأم في الواقع الفسلى، وتبدو خصوصية مشكلة البيئة فيما يولجه إنسان العصر من تصحر ونقص في الماء والغذاء، وتلوث يتخذ صورتين: إحداهما، مادية متجسدة في تلوث الماء والهواء والتربة، والثانية: نظرية، تتمثل في تلوث الفكر والقيم والمبادئ الإنسانية الرفيعة بفعل التيارات الفكرية المتصارعة المتضادة في منطلقاتها وغاياتها ومسارها، وقد انعكست آثار هذه المشكلات سلبياً على

سلامة الإنسان وصحته في بيئته الشخصية ومكوناتها العضوية والفسيولوجية والنفسية والعقلية والمقناتية والأخلاقية. كما أثرت بالسلب في واقعه الحياتي، وفي محتوى هذا الواقع: الثقافي والتشريعي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي، بما يسوق الإنسان سوقاً متسارعاً يقذف به في أتون كوارث تؤدي به إلى نهايات مأساوية محتومة غير محسوبة بقدرها، أو هي على أقل تقدير، تسعه في موقع المترص المترقب لهذه النهايات في قلق وبأس يصعب تجاوزهما.

ولا يمكن إغفال المربود الإيجابي والسلبى لشورة الاتصالات، وعلاقة ذلك بالبيئة - في معناها الواسع - وإنسانها المعاصر. فإذا كانت هذه الشورة قد أحوالت العالم إلى قرية كونية لا يخفى على أهلها خافية مما يجري في أقاصيها وأدانيها من أحداث ووقائع أيا ما كانت مجالاتها وصورها؛ فإنها قد زلقت من جانب بعض الأفراد والجماعات والمؤسسات الحكومية والأهلية والدول العظمى المتقدمة، توظيفاً أقل ما يوصف به أنه جانتج قصد به فرض وتكريس الهيمنة السياسية

والاقتصادية والثقافية والإعلامية على الدول والشعوب المختلفة والتي مازالت تتحسس معالم الطريق إلى النمو والتقدم.

ولا شك في أن هذه المشكلات المختلفة المتلاحمة، ترتد في مرجعياتها ومصادرها وعللها في معظمها، إلى منظومات قيم ومبادئ ونظريات وعلاقات تكون أبجدياتها تتضمنها رؤى ومذاهب وفلسفات مقبانية تبدو فيها هذه المنظومات متضادة متناهرة، وإيا ما كان الأمر، فإن هذه المنظومات في بنياتها ومحتواها تدخل في صميم الفلسفة ودائرة اهتمامها إن لم نقل بانها تنبثق عن فلسفة حياة أو فلسفة مذهب وتعبّر عنه في الواقع أصدق تعبير.

كل ذلك ألقى على عاتق الفلسفة في شخوص أهلها عيناً جديداً من نوع خاص لم يجب عن أذهان أصحاب المشروع (المؤتمر)، ومن ثم كان الطرح الفلسفي الذي لم يقلق البعد العلمي، لموضوع المؤتمر مرتكزاً على أربعة محاور: أولها «الفلسفة والطبيعة» والثاني: «الفلسفة والعلم» والثالث: «الفلسفة والاتصالات» أما المحور الرابع

والأخير فهو «أفاق الفكر الفلسفي في القرن الحادي والعشرين». ويعد هذا تنظيراً متحرراً من أية جماعيقية يزعم بها أصحاب الصواب والكمال كله، وإنما يعبر عن رؤية لا تتلبى على النقد.

ومن هذا المنظور، ووفقاً لمحددات الموضوع الرئيسي ومحاوره التي اعتمدت - نظرياً - لتغطية أبعاده ومعالجة إشكالياته، فقد كانت الآليات التطبيقية والتحقيقية على درجة من الاتساق والموااساة أدت إلى تطابق عالمية الفلسفة والطلم مع عالمية المشكلة الأم (البيئة وثورة الاتصالات) مع عالمية المؤتمر ذاته الذي يعد إحدى هذه الآليات التنفيذية، ومن ثم فقد كان ضرورياً ومنطقياً أن يشارك في المؤتمر كوكبة ممتازة من رجال الفكر والفلسفة والإعلام والسياسة من دول عربية صديقة كفرنسا وبولندا وألمانيا، ودول عربية شقيقة كالجزارن والمغرب إلى جانب نظرائهم من قوى الاختصاص في الجامعات والمؤسسات المصرية المعنية، مما طبع البحوث والأوراق المقدمة بطابع التعدد والتنوع من حيث عرض كل مفكر وباحث لجانب من المشكلة أو

ليبعد من أبعاد الموضوع، من زاوية ومنظور مختلفين.

ففيما يتعلق بالمحور الأول قدمت ثلاثة بحوث تبرز معالم الرؤية العربية الإسلامية لملاقاة الإنسان بالطبيعة لدى مفكرى الإسلام كالمعتزلة والفارابي وإخوان الصفا، من جانب كل من: د. البخاري حمامة (الجزائر)، د. مرفت عزت، د. إبراهيم تركي (مصر)، وفيما يتعلق بالمحور الثاني، ركزت البحوث المقدمة، على المنجزات العلمية النظرية والتطبيقية، والتقنية في مجال علوم البيولوجيا والوراثة والهندسة الوراثية، وانعكاساتها الحيوية والطبية والأخلاقية والفلسفية والتشريعية والسياسية خصوصا فيما يتعلق بالاستئناس الحيوي عامة وإمكانية تطبيقه على الإنسان خاصة. وأصحاب هذه البحوث جميعا مصريون هم: د. أحمد مستجير (طاقم الشفيرة الوراثي عند الإنسان)، د. أحمد شوقي (الأخلاق البيولوجية)، د. علاء عبد المتعال (الأخلاق الطبية وبعض مشكلات العصر)، أما د. فؤاد أبو حطب (مصر) فعرض لنظور جديد

لفلسفة العلم بالإشارة إلى علم النفس. وقدم د. محمد مهران بحثا في (فلسفة البيئة). وأرسل د. سالم يغيوث (المغرب) بحثا عن (هابرماس ومسألة التقنية) تفحصت بإلقائه د. عطيات أبو السعود، بعد مقدمة مكثفة حول الموضوع.

وفي المحور الثالث، قدمت د. إليسيا كوتشنسكا (بولندا) بحثا في «الطبيعة كموضوع للفن» وكيف يمكن لثورة الاتصالات إحداث تغييرات في وسائل التعبير الفني والتذوق الجمالي مما تنعكس آثارها على علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة هذه بالفن. وعرضت د. عواطف عبد الرحمن (مصر) للتحديات الإعلامية والثقافية في العالم. أما د. جان فرييه (فرنسا) فقدم بحثا في «الساحة العمومية والحضرية». وعرض دجانو سيمين (ألمانيا) لموضوع هام أيضا هو «الانتقال من المسائل الرقمية إلى عالم السيبرناتيقا». أما د. حسن حنفي (مصر) فعرض لثورة المعلومات بين الواقع والأسطورة، كما قدم د. أنور مغيث بحثا في «أزمة البيئة وأثرها في الفكر السياسي».

وفي المحور الرابع، قدمت بحوث غاية في الأهمية بحيث تضع الفلسفة أمام تحدياتها وتبرز مسئولياتها في مواجهة هذه التحديات التي تفتح أمام الفكر الفلسفي آفاقا جديدة في القرن القادم. وكان طبيعيا أن تتضمن هذه الأبحاث رؤى وتطبيقات فلسفية متنوعة تحمل في باطنها هموم رجال الفكر الفلسفي في الشرق والغرب، فقد تحدث د. جورج لابينكا (فرنسا) عن «تحذير البيئة، مطوفا حول العالمية والكونية، وعرض د. يانوش كوتشنيسكي (بولندا) لطبيعة العلاقة بين الأيكولوجيا والكركية. وقدم د. هراة وهبة (مصر) بحثا عرض فيه لرؤية خاصة تتضمن تصورا جديدا للفلسفة باعتبارها كسمولوجيا لا انطولوجيا.

وعن مشكلات التقدم وتحدياته التي سيواجهها إنسان القرن المقبل خصوصا في المجتمعات الفقيرة المتخلفة، قدم د. محمد رعوف حامد (مصر) بحثا في «التقدم الاسي طريق لاجتياز التخلف ومنافسة المتقدمين». أما د. الزواوي يغيوة (الجزائر) فعرض لقضية الأنوار والتقدم من منظور

الانطولوجيا للتاريخية، وقدم الأستاذ/ السيد ياسين (مصر) وصياغة جديدة لمفهوم التقدم، وإثارت د. سهير عبد السلام (مصر) في بحثها عن «الكونية والهيمنة» إشكاليات عديدة منبهة إلى أخطار الهيمنة، واختتم د. مجدى عيد الحافظ (مصر) الجلسة الأخيرة من جلسات المؤتمر ببحث تناول فيه «إشكاليات الفلسفة في القرن المقبل».

وقد بلغ عدد البحوث التي قدمت بالفعل خلال جلسات المؤتمر ثلاثة وعشرين بحثاً استغرقت سبع جلسات علمية، هذا بخلاف جلسات الافتتاح والختام. وعلى المستوى الأدائي أو الإجرائي ينبغي التنويه بعدة وقائع إيجابية، لعل أهمها ذلك الحوار الجاد المتعمق العقلاني المستنير، المتحرر من كل هوى وتعصب وانفعال، ومثلت الترجمة الفورية لوقائع الجلسات باللغات الثلاث (العربية والإنجليزية والفرنسية) عاملاً فاعلاً في إثراء الحوار والمناقشات وتفتح وجهات النظر والأفكار المطروحة بتأثير القنوات اللغوية الثلاث، فضلاً عن إسهام الترجمة في إثراء التواصل

الوجداني والروحي بين المؤتمرين فلعلهم إلى أسرة علمية واحدة تسويعها المشاركة والتفاهم والود. وكان لاستخدام الآليات تقنية تطبيقية متنوعة (السيرات - شاشة التليفزيون - البروجيكتور - الفيديو). أثر واضح في إيضاح وشرح أفكار ومنجزات علمية ورؤى فكرية، مما أبرز إمكانية توليف التقنية لخدمة الطرح الفلسفي للقضايا والمشكلات الفلسفية الخالصة وغيرها التي تتصل بالعلم.

وقد أضفى د. حسن طلب (مصر) الذي اضطلع بمهمة التقديم لجلسات المؤتمر وصياغة خلفياتها ورسمها بالكلمات، أضفى على الجلسات والمشاركين روحاً جديدة صافية نقية خلقت مناخاً امتزجت فيه حمية الفكر بركة الوجدان وجذوة الحوار العقلي بنسمات الود والأخوة الإنسانية.

لكل هذا، لم يكن غريباً أن يضيف هذا المؤتمر الدولي الفلسفي جديداً ما كان ليتحقق إلا من خلاله كعمل غير مسبوق في عالمنا العربي. فإذا كان المؤتمر بصورته هذه ومضامينها يحمل دلالة ظاهرة للعيان على روح الإقدام والجسارة

والمبادرة التي يتمتع بها قسم الفلسفة الوليد؛ فإنه أيضاً يؤكد على حقائق قد تغيب عن بعض الأتقان، أو مازالت تبحث عن تصويل مصداقيتها لدى إنسان هذا القرن والمستقبل القريب المنظور.

ولعل أهم هذه الحقائق، هي أن الفلسفة ليست، ولا يمكن أن تكون، مقطوعة الصلة بمصرها ومشكلات الإنسان فيه، ولاتاريخها القديم والحديث، وهي تجسد نفسها باستمرار في روحها ومناهجها وتنوع موضوعاتها، وتستبدل أروية جديدة تراكم بها روح مصرها ومستهذاته بأخرى قديمة تراثية، محتفظة بما في هذه من بر ولائ. ترصع بحياتها ثوبها الجديد، نافضة عن نفسها كل «تخاذل عقلي» ينكس بها عن التصدى في شجاعة لازمة العصر ومشكلاته المتقاطرة المتفاقمة التي تتهدد الإنسان في ذاته وطبيعته وقيمه، بل في وجوده وواقعته المعيشي وعلاقاته بالأغيار أحياء ومجمادات، وطموحاته المستقبلية باعتباره حقيقة مرنة وصيرورة متصلة من حيث تمثل التاريخية والزمانية، علاقة مميزة لوجوده، وهي التي تتيح له أن يتقدم ويتطور،

ويمكنه من الانطلاق والتحرر سعياً إلى واقع أفضل ومستقبل أكثر إشراقاً.

والحقيقة الثانية، والتي يؤكد عليها المؤتمر، هي أنه لا يبدل عن التواصل الثقافي في صورته الفلسفية والعلمية والأدبية والسياسية، بين مختلف الشعوب والحضارات. لإثراء الوعي الإنساني العام ودعم روح المشاركة والتعاون لمواجهة تحديات العصر خصوصاً إذا كانت تتسم بالعمومية وتغترق حواجز المكان والجنس واللون والدين، وتتجاوز فوارق اللغة والثقافة والمذهبية، فبرغم اختلاف طبيعة بعض المشكلات ونوعيتها من مجتمع إلى آخر، فإن هناك مشكلات أعم وأخطر تهدد المجتمع الإنساني العام بحيث لا يكاد يخلو منها مجتمع إقليمي في الشرق أو في الغرب، في الشمال أو في الجنوب، ومن هنا تبدو دعوة الفلسفة إلى فكر إنساني عام كوني أو عالمي يشارك في إنتاجه والإفادة منه كل البشر، دعوة لها ما يبررها، وهو ما يخلو لنا اعتبار هذا المؤتمر تجسيدا واقعيا وإن يكن بصورة مصغرة ومتواضعة لهذه الدعوة التي مازالت تمثل حلما يراود البشرية الآن.

أما الحقيقة الثالثة، التي يبرزها أو يعيها المؤتمر إلى ذاكرة البعض، فهي أن الفلسفة والعلم شقيقتان تربط بينهما عروة وثقى لا انفصام لها مهما يثار بينهما من شجار وتدافع، وأنه برغم ما لكل منهما من طبيعة خاصة وقوة دفع وتطور ذاتية، فإنهما يتبادلان معا الملاحظة باستمرار نقداً وتوجيها وتاصيلًا وتعديلا في المسار والتوجهات والغايات، فإذا كان العلم كثيرا ما يراجعه بنقد الفلسفة وتصحيحها لغاياته، وكبح جموحه؛ فإن الفلسفة بدورها تتأثر بمنجزات العلم وتجند مرضوعاتها وتثري بحثها بمعطيات العلم وحقائقه، ومن هنا لم تعد مهمة الفلسفة مقصورة على التحليل والتفسير والتنظير، بل تجاوزت هذا الحد إلى حيث اقتحام الواقع بثوابته واستخدام آليات تمكن من نقده ومن الإسهام في تغيير بنية الوعي الإنساني ومنظومة قيمه ونظم علاقاته، وتصحيح مسار العقل، وتغيير الواقع إلى ما هو أفضل، وفقا لمنهجيات ورؤى برامجية علمية.

وأخيرا، فإن هذا المؤتمر، يؤكد على حقيقة قد تزاو عن بعض الأنظار، وهي أن دور الجامعة

ورسالتها لم تعد مقصورة على التعليم والبحث العلمي ولا محصورة في نظامهما، بل أضيف إليها بعد آخر يمثل فريضة ظلت غائبة زمنا، وهي الإسهام في خدمة المجتمع وتنمية البيئة ومواجهة مشكلاتها، ومازال حلم العلماء والمفكرين في بلادنا العربية يتجدد في سياق أمل يراودهم وهو أن البحوث العلمية على كثرتها وتنوعها، بما تفرزه المؤتمرات العلمية وتحثويها الرسائل العلمية الجامعية، طريقا إلى المؤسسات التقنية تعيد إلى هذه البصوت والدراسات روحها وحركتها الفاعلة، وتحصروها من رقابها الأسن على رفوف المكتبات وفي أقبية المخازن متسحرة بالمداد الأسود حزنا على مصيرها المخزي، ويدون استحضار هذه الفريضة الغائبة وإحيائها باستزراع البحث العلمي في تربة الواقع، سوف يسقط الحلم ويصير شيمًا تزوره الرياح.

كانت هذه، إطلالة قصيرة على أول مؤتمر دولي فلسفي عربي يعقده قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة حلوان.

محمد حسيني أبو سمدة

ألين جينسبرج ALLEN GINSBERG

١٩٩٧-١٩٢٦



ولما كنت قد نشرت هنا من قبل موضوعاً عن ألين ضمن دراسة وافية إلى حد ما عن حركة «البيت»، Beat، ساكتفى فى هذه العجالة بالتركيز على أهم ما قاله النقاد والأصدقاء عن الشاعر بعد وفاته مباشرة.

كتب ويلبورن هامبتون فى مقال نشرته صحيفة نيويورك تايمز فى الصفحة الأولى بعدد الأحد، اليوم التالى لوفاة الشاعر، تحت عنوان ألين جينسبرج، «الشاعر المعلم لجيل البيت، يموت فى عمر السبعين... شاعر جيل البيت المتروك الذى أصبحت قصيدته «عواء» مانفستو للثورة الجنسية وقضية

منه. وكان نبأ مصرعه مرة أخرى إحدى فقرات نشرات الأخبار الهامة، وإن كان بالنسبة لمن قرأ وأحب شعره أكثرها نبأً وأعمقها أثراً ولا أحسبني أبالغ فى هذا الوصف.

ولذلك، لا غرو إذن، أن تطلع علينا، وربما على العالم، صحف مثل واشنطن بوست ونيويورك تايمز وغيرهما من الصحف القومية والمحلية الأمريكية نبأ وفاة الشاعر فى صفحاتها الأولى، برغم أن نبأ الوفاة لم يعرف إلا فى ساعة متأخرة من يوم السبت ٥ إبريل، ومع العلم بأن هذه الصحف تطبع عدد يوم الأحد فى وقت مبكر.

روعت الأساطير الثقافية الأمريكية يوم الخميس ٣٠ مارس على أثر إذاعة نبأ إصابة الشاعر ألين جينسبرج بسرطان الكبد وتوقع الأطباء أن يصمره المرض بعد خمسة أشهر على الأكثر وكان هذا النبأ فقرة هامة فى جميع نشرات أخبار محطات الراديو التى تتكرر خلال فترات زمنية قصيرة طوال النهار كما احتل صدارة النشرات الإخبارية لشبكات التلفزيون.

وكانت الصدمة الحقيقية لمحبي «أصدقاء قراء» الشاعر «اللعين» الذى أوصى بعدم استخدام أجهزة إطالة العمر بطريقة اصطناعية أن يسقط الشاعر بعد ثمانية أيام فقط منذ إبلاغه بمرضه الذى لا شفاء



صورة للشاعر الراحل ألين جينسبرج

معتزلات الحكماء الهنود في الستينيات شعوره بالارتياح والافقة في مقالي (البيت)، قبل ذلك بمشعر سنوات. وكما كان حضوره جلياً في الحلقات التي دمغت الثقافة - المضادة للوجهة نحو المخدرات في سنوات... (أطفال الزهور):

وفي شعره المبكر صدم (أمريكا أيزنهاور) باحتفاله بمشيق المثيل الجنسي والمخدرات، وبفضيل انغماسه في الاحتجاجات ظلّ محطاً لانظار الرأي العام وزوّج نقاده بالخيرية لكنه خلال كلّ ذلك، احتفظ جينسبرج كما يقول استون بطابع الوداعة الذي أقصى عنه قدراً كبيراً من الغضب الذي كان يثيره.

وقد عرّف على نطاق العالم باعتباره استاذاً في إثارة السخط وقد قرأ شعره وعزّف على «المنج» بأصابعه في قاعة البيرت في لندن، وطرد من كوسيا بعد أن وجد أن تشي جوفارا «معلم، وغنى ثنائياً مع بوب ويلان Bob Dyla وأنشد «هاري كريشنا» في برنامج ويليام بوكلي التلفزيوني كما قال الناقد جون لينارد Lenard في إطراء عام ١٩٨٨: إنه بطبيعة الحال، قاطع طريق اجتماعي. لكنه قاطع طريق اجتماعي غير عنيف».

شهيرة لحرية التعبير في الخمسينيات. أمّنت في النهاية لكتبها مكاناً في البائتيون الألبى الأمريكي».

وقال مورجان أن جينسبرج كان يكتب حتى النهاية. «كان يعمل في كتابة كثير من القصائد، ويتحدث إلى الأصدقاء القدامى. لقد كان في حالة معنوية مرتفعة جداً. وكان يريد أن يكتب شعراً وينهى عمل حياته».

وقال الروائي ويليام بوروز «كنا صديقين لمدة تزيد عن خمسين سنة. لقد كان الين شخصاً عظيماً ومع تأثيره العالم. وكان رائداً للانفتاح أنموذجاً للصراخ على مدى الحياة. لقد دافع عن حرية التعبير والخروج من جميع الدواليب» (*) قبل أن يفعل ذلك الآخرون بمدة طويلة. وهو مؤثر لأنه قال ما كان يؤمن به. إنني سوف أقتفده».

وبفضل قوة شخصيته التي لا يمكن قمعها وعن طريق شعره، مثل جينسبرج، كما يقول ويلبورين هامستون جسراً بين السري والمجاز، وكان يشعر بالارتياح في

(*) يستخدم تعبير الخروج من الدواليب بمعنى أن يكف عاشق للثيل عن إخفاء طبيعته وميله.

فرانسيسكو في ذلك الوقت مركز طاقة ادبية ضخمة. وآخر غرفة قريبة من موقع City Liggets حيث مكتبة الشاعر لورانس فيرلينجتي Ferling hetti ودار النشر السرية. يبدأ يكتب.

وخلال تلك الفترة أصبح جينسبرج أيضاً جزءاً من دائرة سان فرانسيسكو الادبية التي كانت تضم كينيث ركروث وهو مؤلف وناقد ورومان - وجرى سنابير snyder ومايكل ماكلو Ma-clure وغيرهم وكما التقى ببيتر أورولفسكي الذي أصبح رفيقه في الثلاثين سنة التالية.

وكان عمله الكبير الأول الذي كتبه في سان فرانسيسكو قصيدة عواء Howl القصيدة المرسلة الطويلة التي عبرت عن هموم جيل اغتراب عن المجتمع السائد ومثله.

ومع ذلك لا مفر من القول في هذا الصدد ان قصيدة عواء يؤرخ بها الى الانتصار على الرقابة ولكن الشيء المؤسف حقاً ان إحدى محطات الراديو رفضت ان تقرا القصيدة على الهواء خلال اسبوع خصص للرقابة في الولايات المتحدة والادعى من ذلك ان هذه الواقعة حدثت مؤخراً في ١٩٨٨.

ولكن إذا كان اعضاء حركة البيت «يخطفون التاريخ الابدي فيما حول جامعة كولومبيا وكافيه وست إندر فقد كانت هناك تيارات تحتية خطيرة لنشاطاتهم.

وفي ١٩٤٩، بعد ان حصل جينسبرج على درجة الليسانس، انتقل هيريت هانك، وهو كاتب ومحتال، إلى شقيقه وحرّن فيها بضائع مسروقة وقد قبض على هانك في النهاية وأودع السجن، أما جينسبرج، الذي تدرج بالجنون في دفاعه عن نفسه، فقد أرسل إلى مصحة عقلية حيث بقي ثمانية اشهر. وهناك، التقى بمرضى آخر هو كارل سولومون، الذي أرجع جينسبرج إليه الفضل في تعميق فهمه للشعر وقوته باعتباره سلاحاً للانشقاق السياسي.

وبعد عودته إلى باترسون (نيوجرسي) أصبح جينسبرج ربيباً لويليام كارلوس ويليامز الطبيب الشاعر الذي كان يعيش على مقربة: وكان استخدام ويليامز للعامة الأمريكية في شعره ذا تأثير كبير في الشاعر الشاب.

ويذهب السين إلى سان فرانسيسكو بضمناً مرتّب البطالة لمدة ٦ اشهر في جيبيه. وكانت سان

وقال جييه دي. ماكليليني الشاعر ورئيس تحرير مجلة «بيل ريفيو» في يوم وفاته: «كان جينسبرج اشعر شاعر أمريكي من جيله، وكان قوة اجتماعية بقدر ما كان ظاهرة ادبية.

إن رحلة جينسبرج التي اوصلته الى مكانته باعتباره أحد اشهر شعراء أمريكا، بدأت خلال سنوات الجامعة بمونت كليز، بنيو جرسي. لكنه في ١٩٤٣ حصل على منحة من الرابطة العبرية لشباب بباترسون، مكنته من الانشقاق بجامعة كولومبيا بنيويورك: وكان يعتمر ان يدرس القانون ليصبح محامياً مثل شقيقه، لكنه سرعان ما جذبته الفصول الادبية التي كان يقدمها مارك فان دورين وليونيل تريلينج فتحول من القانون إلى الأدب.

وفي كولومبيا اخطط بجمع ضمّ چاك كيرراك Kerouac الطالب السابق الذي كان يكبره في العمر بأربع سنوات، ولويسيان كار وويليام بوروز وفي وقت لاحق نيل كاسيدي Neal Gassady، وهو عامل بالسكك الحديدية كانت لديه تطلعات ادبية. وقد كونوا معاً نواة لما أصبح يعرف بحركة «البيتس» Beats.

وقد حاول جينسبرج أن يشرح هدف حركة البيت في رسالة إلى والده تحصل تاريخ ١٩٥٧ «لقد اشتكى ويتمان منذ وقت بعيد أنه ما لم تلتف قوة أمريكا المادية بحقن روحى من نوع ما سوف تنظم فى نهاية الأمر إلى «الملسمونين الخرافيين، ونحن نقتررب من هذه الحالة بقدر ما استطيع رؤيته. وطريق الخلاص الوحيد هو أن يضطلع الأفراد بالمسؤولية وأن يعبروا عما يشعرون به حقيقة. وهذا هو ما نحاول أن نفعله جماعة».

وفى مناسبة أخرى، وأنا هنا أنقل عن هامبتون، وصف جينسبرج القواعد الأدبية بإيجاز وبلاغة أكثر «لا يتعين عليك أن تكون على صواب، كل ما عليك أن تفعله هو أن تكون صريحاً». وجينسبرج نفسه لم يكن شيئاً إذا لم يكن صريحاً.

كان جينسبرج فى طليعة حركة جديدة دائمة، الثورة الجنسية وثقافة المضدرات فى الستينيات، المظاهرات المناهضة لصرب فيتنام ووكالة المخابرات المركزية واحتجاجات ريجان فى الثمانينيات. وقد قبض عليه فى ١٩٦٧ فى احتجاج ضد

الحرب فى نيويورك ثم قبض عليه مرة أخرى لنفس السبب، بالمؤتمر الوطنى الديمقراطية فى شيكاغو فى ١٩٦٨.

وخلال تلك النشاطات جميعاً استمر فى الكتابة بعد «كاريز» فى ١٩٥٩ تضمنت الأعمال الكبيرة طفل T.V. فى ١٩٦٠ و «يشتيا «فوركن سوترا» (١٩٦٦) «زيارة ويلز» (١٩٦٧) و «لا تطعن فى السن» (١٩٧٦) و «الكفن الأبيض» (١٩٨٣).

وخلال عمره المهنى الشهير، حصل جينسبرج على عدة جوائز من بينها جائزة الكتاب القومية (١٩٧٣) وميدالية روبرت فروست للإنجاز الشعرى المتميز (١٩٨٦) وجائزة الكتاب الأمريكى للإسهام فى الإبداع الأدبى (١٩٩٠) وأهم من كل تلك الجوائز أنه لم يحصل على جائزة بوليتزر ولم يقع عليه الاختيار لمنصب أو لقب الشاعر الأمريكى المتروّج، الحقيقة التى ألت أصفقاه ومحبيه.

ساعد جينسبرج فى إنشاء مدرسة جاك كيروك للشعرية المفككة بمعهد ناروي فى بولدر،

بولاية كولورادو، وهو جامعة بوذية درس فيها قصوياً صيفية فى الشعر والتأمل البوذى. وقد أصبح أحد أصوات «جيل البيت» الحية الأخيرة وحامل الشعلة.

وفى ١٩٨٥ أصدرت دار النشر هاريز أندرو «مجموعة قصائد» وهى أقرب إلى الأعمال الكاملة للشاعر حتى وقت صدورهما. وكان صدور هذا الكتاب بمثابة ترسيم لجينسبرج فى التيار السائد للأدب الأمريكى. وقد استجاب لمطالبات التسويق فى هذا الوسط الجديد فقام بجولات حول الولايات المتحدة ظهر خلالها فى برامج التلفزيون لكنه كان فى هذه المرة يرتدى البذلة التقليدية وريطة العنق ترويحاً لكتابته وقال لأحد مضيفيه على التلفزيون يسألنى الناس إذا كنت قد أصبحت محترماً الآن. وأقول لهم لقد كنت دائماً محترماً.

ولكن برغم بذلته وريطة عنقه، استمرّ الرقباء ينظرون إليه بحذر.

وفى الحقيقة كان صدور الأنثولوجيا الشعرية عن دار النشر هاريز، المحطة الأولى على طريق

النجاح المادي الذي يرتبط بالنجمية على الطريقة الأمريكية، التي لا شك تختلف أيما اختلاف عن البهنية التي اتقنها الشعاعر ومارس شعائرها حياً وميتاً.

ولكن أصداقاه ومعجبيه لم يمتعضوا بطبيعة الحال على صدور مجموعته عن دار نشر كبيرة وراسخة فليس هناك شاعر يستطيع أن يرفض هذه الفرصة، ولأن طريق الألف ميل يبدأ بخطوة. أثار جينسبرج غضب الوسط الثقافي الأمريكي عندما قام، في الخطوة التالية ببيع مخطوطاته وأشيائه وممتلكاته الخاصة لجامعة ستانفورد بكاليفورنيا بمحالي مليون دولار. وقد أثارت هذه الصفقة ضجة بين المثقفين، وبصفة خاصة أبناء جيله الذين اعتبروها، كما كتب مايكل بلومنتال في مقال بعنوان «العين جينسبرج مليونير...» «مشابهة المسار الأخير في نقش مجرد ذروة نوسالجية لجيل الستينيات فترة الراحة من الرأسمالية المتقلبة، بينما مرة أخرى الآن انزل الستار الأخير على كلمات إمرسونية مثل (الروح - و «الوحي» و «القسمة») في العامية الأمريكية.

شق جينسبرج الطريق لكرامية المادية وإحياء القيم الروحية لجيل

بأسره بحثاً عن مجتمع أكثر إنسانية وأكثر تسامحاً وأقل توجهاً نحو المال وهو نفس جينسبرج - الذي كانت أعماله تباع في طبعات جميلة بحجم للجيب بدولار واحد من منشورات «سيتي لا يتس» في سان فرانسيسكو، ولأن تباع في مجلد ضخم في طبعة شعبية بمبلغ ٢٢,٥٠ دولار - ولابد أنه قد سأل نفسه: إذا كان صارلون براندو يحصل على ٣,٥ مليون دولار، لماذا لا أحصل على مليون دولار؟ وإذا كانت مئات الملايين تدفع لمايونا، لماذا لا يدفع لي مليون دولار؟ و... و... وإذا كان صديقي القديم ويليام بوروز يستطيع أن يقدم إعلانات تليفزيونية لأحذية «نايك» الرياضية، فلماذا لا أحصل على مليون دولار؟... ويقول بلومنتال إن شكسبير نفسه يتصح في مسرحية «كما تحب» «بع عندما تبتلع».

ويختتم بلومنتال مقاله الوثائقي بقوله... لقد أخذنا إلى الهند وكوبا ونيبال بحثاً عن أنفسنا الحقيقية، وصباح كاسترو ودالاي لاما - وبوب ديلاّن. الآن وأخيراً، أصبح لديه شيء ما جوهري يستطيع أن يتحدث عنه مع «جورج سوروس» (بليونير مستثمر).

«لقد عاد إلى الوطن أمريكا. وصافق العم سام ولابد أنه كان يعرف طوال الوقت أن المانترا الأمريكي الحقيقي كان علامة الدولار، وليس الـ «om» وقد كان، بعد كل شيء، وهو الذي شاهد «أفضل عقول جيله يثمرها الجنون - وتستريهما النقود».

ولكن بلومنتال لم يتردى في أن يقول «لقد قدّست العين جينسبرج في جامعة هارفارد ذات يوم باعتباره النبي المضحى لجيل بأسره ولازلت أعتقد أنني كنت حقاً».

وتحب الإشارة إلى أن مقال بلومنتال كُتب منذ حوالي عامين تقريباً.

وفي ختام هذا العرض السريع والمختصر لأراء الكتاب في الشاعر أشعر أنني لست أستطيع أن أتجاهل المقال أو بالأحرى النقي التقديرى الذي كتبه الناشر والشاعر والصديق لورانس فيرلينجيتي Ferlinghetti صاحب مكتبة دار النشر الشهيرة City Lights بسان فرانسيسكو.

يقول فيرلينجتى - ٧٨ عاماً - لولا ألين جينسبرج لما كان هناك على الأرجح أى جيل بيت محترف به. إذ كان لا يمكن أن يعترف به بدون نقطة محورية.

إن وفاته خسارة كبيرة للجميع وبصفة خاصة الشعراء وجيل البيت إنه الرجل الذى غير الوعى الشعرى لعدة أجيال - ليس فى أمريكا الشمالية فقط، بل فيما حول العالم. وكان عاملاً مساعداً أدبياً معادلاً لعذرا باوند فى العشرينيات - برغم اختلافهما سياسياً اختلافاً مطلقاً.

لقد بدأت أشعر شعوره فى ١٩٥٥. وكانت سببى لا يتسنى نشره الأول. وكنت المحرر الوحيد لشعره فى المدة من ١٩٥٦ إلى ١٩٨٥.

ويحكى فيرلينجتى قصة نشر قصيدة «عواء» المعروفة والدوى الذى أحدثته فى الولايات المتحدة على المستويات السياسية والأدبية والاجتماعية ثم يقول إن مجلة (شعر) التى تصدر فى شيكاغو، كانت قبل «عواء» أكاديمية ورصينة، ولكنه غيرهما فى ليلة واحدة. وقد أصبح الشعر بعد ذلك لعبة كرة جديدة تماماً. ويضيف أن هجاء اسم البيت كان B.E.A.T ولم يكن ذلك مصادفة. ولا يمكن إحصاء الشعراء

الأمريكيين الذين تأثروا به - ليس الأمريكيين فقط، لكن فى جميع أنحاء العالم وفى براغ على سبيل المثال، أخذ فنانونهم وشعراؤهم بعد سقوط الستار الحديدي يسقطون إلى سمان فرانكسكو ويشهد جميعهم بتأثير جينسبرج الكبير عليهم وكان شعره يوزع فى طبعات سرية فى براغ خلال النيكاتورية. كان شعر ألين مثارة لهم فى كثير من الأماكن - فى أوروبا الشرقية، ونيكاراجوا وجميع منطقة أمريكا الوسطى.

ومن بين قصائده المفضلة لى قصيدة «عمتى روز» أول قصيدة فيما أذكر أبكتنى. وقصيدة «أميركا» هى أيضاً من بين القصائد الأثيرة إلى نفسى.

وقد ظلّ ألين على رأس قائمة أكثر الكتب توزيعاً بين منشورات سببى لا يتس لعدة سنوات.

ويشكر فيرلينجتى من أن جميع معارض جيل البيت التى أقيمت فى المتاحف الأمريكية/ ومن بينها متحف هويتنى للفن الأمريكى فى نيويورك، سجلت نهاية حركة البيت فى ١٩٦٥ ويقول كما لو أننا قد فارقتنا الحياة وتم دفنتنا. لكن هناك يتنجون بصورة مستمرة باستثناء جاك كيروك.

«كان ينبغي أن يحصل ألين على المزيد من اعتراف المؤسسة واعتقد أنه شئ مفزع أنه لم يعرض عليه منصب الشاعر للتزوج بمكتبة الكونجرس، وأنه لم يحصل أبداً على جائزة بوليتزر».

«وقد كتبت رسالة إلى روبرت هاسى منذ ستة أسابيع فقط وسانته عن هذا الشئ بالذات، لكن منصب الشاعر المتزوج/ أعطى بعد ذلك إلى روبرت بفسكى، ولو أن ألين كان قد حصل على هذا المنصب فى حياته لكان ذلك شيئاً رائعاً بالنسبة له».

«لقد تحدثت إليه ليلة الأحد. كان قد طلبنى على التليفون ليقول لى أنه قد عاد تراً من المستشفى وأنهم اكتشفوا أنه مصاب بسرطان غير قابل للشفاء وأن أمامه أربعة أشهر فقط على قيد الحياة».

«آخر شئ قلته له «سيكون هذا هو الفائز»».

«وقد رفض استخدام كل أجهزة إطالة - العمر عندما كان يحتضر. ولم يستعد الوعى بعد إصابته بسكتة دماغية ليلة الخميس وهكذا فقد ذهب على النحو الذى أراده»

أميركا

متى أستطيع أن أذهب إلى السوبر ماركت
وأشتري ما أحجاجة بطلعتي الجميلة؟
أميركا أنت وأنا الكاملان وليس العالم
القادم.

أليتك شيء زائد عن الحد الذي أطيقه.
لقد جعلتني أريد أن أكون قديسًا.
لابد أن هناك طريقة ما لتسوية هذا الجدل.
«بوروز» في طنجة لا اعتقد أنه سوف يعود
إنه شيء شرير.

هل أنت شسيرة أم أن هذا أحد أشكال
المداعبات الخبيثة؟

إنني أحاول أن أتطرق إلى لب الموضوع.
إنني أرفض التخلي عن حواذي.

أميركا كفى عن الدفع إنني أعرف ما
أفعله.

أميركا زهرات البرقوق تتساقط.

أميركا لقد أعطيتك كل شيء والآن أنا لا
شيء.

أميركا دولاران وسبعة وعشرون سنتاً ١٧
يناير، ١٩٥٦.

لا أستطيع أن أتحمّل عقلى.
أميركا متى ستنهي حرب الإنسان؟
فلتنكح نفسك بقلبك الذرية.
أنا لا أشعر أنني بخير لا تزعمجني.
لن أكتب قصيدتي حتى أكون في حالتي
الذهنية السليمة

أميركا متى ستكونين ملائكية؟
متى ستخلعين ملابسك؟
متى ستكونين جديرة بمليونك من
التروتسكيين؟

أميركا لماذا مكباتك العامة زاخرة بالدموع.
أميركا متى سترسلين بيضك إلى الهند؟
إنني ضمت ذراعاً بمطالك المجنونة.

مجلة تايم تستحوذنى؟

أقروها كل أسبوع.

غلانها يحدّق فى كلما مررتُ خلصة

بناصية محلّ الحلوى.

أقروها فى بلروم مكتبة بيركلى العامة.

إنها تحدّثنى دائماً عن المسؤولية رجال

الاعمال جادون. متجو الافلام جادون.

الجميع جادون باستثنائى.

يبدو لى أنى أميركا.

إننى أتحدّث إلى نفسى مرة أخرى

آسيا ثور ضدّى.

لم تُنح لى فرصة الرجل الصينى.

ويستحسن أن أنظر فى مواردى الوطنية.

مواردى الوطنية تتكون من غررتى ماريوانا

وملايين الأعضاء التناسلية أدب خاص لم

ينشر يسير بسرعة ١٤٠٠ ميلاً فى الساعة

وخمس وعشرين ألف مصحة أمراض عقلية.

لا أقول شيئاً عن سجونى ولا عن ملايين

المنكوبين الذين يعيشون فى آنية زهورى تحت

ضوء خمسمئة شمس.

لم أقرأ الصحف لمدة أشهر، كل يوم

يحاكم شخص ما فى جريمة قتل أميركا إننى

أشعر بستماتالية ال wobbles

أميركا تعودت أن أكون شيوعياً عندما كنت

طفلاً لست أسفأ.

إننى أدخّن الماريوانا كلما سنحت الفرصة.

أجلس فى بيتى لمدة أيام بدون انقطاع

وأحدق فى الورود داخل الدولار. عندما

أذهب إلى chinatown أسكر ولا أطرح على

الأرض أبداً.

مُصمم على أن مشكلة سوف تحدث.

كان ينبغي أن تشاهدنى وأنا أقرأ ماركس.

محللى النفسى يعتقد أنى سليم تماماً.

لن أقرأ صلاة الرب.

لدى رؤى صوفية

وذبذبات كونية.

أميركا لا أزال لم أقل لك ما الذى فعلته.

للعلم ماركس بعد أن عاد من روسيا.

إننى أخاطبك.

هل سوف تدعين حياتك العاطفية تديرها

مجلة تايم؟

لقد ألفيت مواخير فرنسا، والدور سوف
يأتى على طنجة.

إن طموحي أن أكون رئيساً برغم أنى
كاثوليكي.

أميركا كيف استطيع أن أكتب ابتهاًلأ قدسياً
فى مزاجك الأحق؟

سأستمر مثل هنرى فورد إن مقاطعى فردية
مثل أوتو مبيلاته وهى علاوة على ذلك
مختلفة الجنس جميعاً.

أميركا سوف أبيعك المقاطع الشعرية نظير
٢٥٠ دولار للمقطع الواحد ومقطعك القديم
أقل بمقدار خمسمئة دولار.

أميركا اطلقى سراح توم مونى.
أميركا أنقذى الملكيين الاسبان.
أميركا لا ينبغي أن يموت ساكو وانزيتى.

أميركا أنا أولاد scottsboro
أميركا عندما كنت فى السابعة أخذتنى أمى
إلى اجتماعات خلية شيوعية وباعوا لنا حفنة
من حفنة من الحمص لكل تذكرة ثمنها
«نيكل» (*) وكانت الخطب مجاناً كل شئ كان

(*) خمسة سنتات.

ملائكياً وستمتالياً تجاه العمال كان كل شئ
مخلصاً لاتتصورين كيف كان الحزب شيئا
جيداً فى ١٩٣٥ كان سكوت نيرينج رجلاً
عمجوراً عظيماً منشغياً حقيقياً الام بلور جعلتنى
أبكى شاهدت مرة إسرائيل أمتير غير محتف،
لايد أن الجميع كانوا جواسيس.

أميركا أنت لا تريدن حقيقة أن تذهبى إلى
الحرب.

أمريكا إن الروس هم السيئون.
أنهم الروس أنهم الروس أنهم الصينيون.
وأنهم الروس.

روسيا تريد أن تأكلنا أحياء. روسيا مجنونة
بالقوة أنها تريد أن تأخذ سيارتنا من
جراجاتنا.

تريد أن تقتنص شيكاجو. تريد مجلة
Readrs Digest. تريد مصانع سياراتنا فى
سيبيريا. وتريد أن تدير بيروقراطيتها الكبيرة
محطات بنزيننا.

هذا شئ غير حسن. أوج. هو ميجعل
الهنود يتعلمون القراءة هو يحتاج إلى زنوج

الأخرى بى أن أتطرق إلى المسألة مباشرة.
حقاً أنا لا أريد أن التحق بالجيش أو أصنع
مخارط فى مصانع قطع الغيار الدقيقة، إننى
على أية حال قصير النظر وعُصاىى.
أميركا إننى أسند كفى الغرب إلى عجلة
القيادة.

بيركلى، ١٩٥٥

سود ضخام. هاه. وهى تجعلنا نعمل جميعاً
ست عشرة ساعة فى اليوم. النجدة.
أميركا إن الأمر جد حظير.
أميركا هذا هو الانطباع الذى خرجت به
من مشاهدة جهاز التليفزيون.
أميركا هل هذا شيء سليم؟

أيام مايو ١٩٨٨

يوما بعد يوم ألقى بنظرة جانبية طويلة على
وسادة القعود بحجراىى وأنتهد، أرمق الأغانى
اليونانية فى أرفف الكتب ومجلدات السرية
الصناعية العسكرية ؟

كم صباحاً تمر خاراج النافذة سحب الربيع
الرمادية فوق بومة خشبية فوق سقف بيت
القسيس/ تطير الحمام من فوق مصباح
الشارع إلى سور حديدى !!

عود الى المطبخ أعد وجبة «الأوت ميل»
فى وعاء من الحديد، وأجلس على كرسى

بينما أعبر أرضية مطبخى فكرة الموت تعود
يوما بعد يوم، عندما أصبحو وأشرب
عصير الليمون وماء دافئاً
وأغسل أسنانى وأتمخط وأقف أمام
المرحاض يخرج من جسمى، سلسال
أصفر، وأنطلع من نوافذ ذات ستائر، عبر
الشارع إلى كنيسة الصليب الأحمر Mary
Help of Christiass كم مرة فى السنة أفرغ
دلو القمامة، وأحمل حقائب سوداء من
البلاستيك إلى الرصيف، بل أن أسلق البيضاء
- نصف - سلق - الأخيرة.

نيويورك، مطعم كريستين البولندي عند ناصية الشارع الثاني عشر مع الأفينيو الأول.

آخذ تاكسيا متجها إلى متاحف الفن أو أزور الدكتور براون، أصور صدرى بأشعة إكس، سعال تدخين أو أنفلونزا.

أستمع إلى الأخبار من فلسطين، أسمع نحيب شريط «ليد بيلي». Black Girl, Jim Crow, Irene:

ويوم الأحد البورتوريكيون يصعدون السلالم الأسمتية أسبوعا بعد أسبوع إلى الكنيسة

جوارب في الغسيل، ينقطع نور المطبخ غارة منتصف الليل على الشلجة، طماطم مجففة في الشمس، جبن سويسرى طرى و«هام»، عصير أناس، إيجار مراقب منخفض ٢٦٠ دولارا فى الشهر، أرضيات مصفرة لامعة مدهونة بمادة عازلة للحوائط بيضاء، قمر بليك BLACK على رف الكتب بغرفة النوم. التاكسيات تقعقع علي أسفلت أسود.

خشبي، واختار ملعقة شوربة حللما خارج النافذة أكل عصيدتى بينما يزهر شجر الأبلنطس وينمو أخضر غليظا، أعشاب البحر فى أتلاتنس الممطرة، تفقد الأوراق بعد سقوط الجليد، تبقى عارية من الأغصان فى رياح ، يتاير الصدئة ألتقط صورا فوتوغرافية تركز على جبل الغسيل، قدور مدلاخن الفناء على مسافة شارع؟

كم سنة أمتلقى على السرير وحيدا وأداعب قضيبى؟

أو أقرأ التايمز فوق وسادة فى منتصف الليل، وأرد على مكالمات تليفونية من زوجة أبى أوجو فى واشنطن، أنتظر قرعة على الباب أنه بيتر البدين رزينا مترددا يسأل عن العشاء، قلما يزور ما يرئى له حياة تنقضى - هل مهلك لإيجار الشهرى، وهل يريد منتصف النهار مع سكرتيرات يانسات؟

أنهض وأدخل قميصى فى البنطلون، وأدير مفتاح قفل الباب، أهبط السلم، أدخل مدينة

صمت بيت منزو. تشارلس فوربيه علي
كومدينو السرير يتظر التفتيش، أغلق التور -
البيجاما في الدرج للنوم ٨٠ مجلدا وراء ظهر
السرير للتفقد -

شعر إيرفينج هاو اليبدي، أتيلا جوزيف،
كتاب ماشيوسان داس جنوبا فنحل دينية
مجهول . . وميلين De Vulgari Eloquentig
يالها من ثروة للشيخوخة؟ وبالها من
سنوات نوم مريحة وأحلام ليالات طويلة؟

أقلب صفحات Lhaspersepolis

ما الذي أطلبه من الوجود أكثر من ذلك؟
باستثناء الوقت، المزيد من الوقت، الوقت
الناضج والوقت الهادئ وبلا حروب لا تأمل
السنوات المتداعية ووجع الجسد، الأستان،
المخ، الكويج،

صبر أخرق بأسفل العمود الفقري متخزان
جافان، ركبة مرشقة

ولسان ذرب / كم سنة يتكلم يلتقط
الصور، يغنى في المسارح

يرتجل في الفصل المدرسي الشارع،
الكنيسة، الراديو، بعيدا عن الكونجرس؟
كم سنة أخرى يغلق العينين الساعة ٩
صباحا يستيقظ مزعجا.

هل القرحة التي في خدي سرطان؟ هل
كان ينبغي أن أطلب مؤلف السيرة الذاتية
ليوروز بأجر استخدام الصور الفوتوغرافية؟
التي أعيدت طباعتها من ٤٠ سنة مضت؟
كفاءة مايلز المحرر الأسلوبية OK بالنسبة
لكتاب ليت هست جيل بيت؟ هل ينبغي أن
أنهض وأأمل

أو أتم في ضوء النهار أستشفى من الانفلونزا؟
التليفون رن منذ نصف ساعة.

ما الذي سجله الرد على المكالمات؟ هل أرد
مقدم الحساب لها ربرز؟

من الذي وعد بتاريخ نهائي لكتاب الصور
الفوتوغرافية هذا؟ ألم أصبح في الثانية أداعب
القصاصند؟

شعر عضوي؟! أخذ طيارة إلى جرينتلاند،
آزور دبلن؟

البراعم تنهض فى أفنية المدن الخلفية؟
القرسيتية صفراء عند الحوائط الحجرية و
سُتّ الأسرة الصلدة قرب السور؟
كم يوم أحد أستيقظ وأرقد ساكناً، العينان
مغلقتان، متذكراً الموت، السابعة صباحاً/
ضوء شمس الربيع خارج النافذة الضوضاء
نيويوركنى سكران على الناصية
يذكرنى بيتر، ناعومى، ابن أخى الآن،
هل أنا نفسى مجنون، لقد كنت مجنوناً
دائماً.

مستيقظاً فى نيويورك السنة الواحدة بعد
الستين لأدرك أنى بلا طفل غريب بلا أم مثل
ملايين كثيرين، عوالم من باترسون لوسى
أنجلوس إلى الامازون آدميون والمحيتان
بصرخون فى يأس من أعلى عمارة الإمبراير
ستيت إلى قاع المحيط القطبى الشمالى .
١ - ٢ مايو ١٩٨٨.

اجتمع نادى PEN يوم ١٧ مايو. قرار
الرقابة الإسرائيلية الصحافة العربية؟
أكلم - L O - الشاعرة المترجمة البيدية Zi-
fonist yemta
أكتب لحشير معسكر الاعتقال إلى ويزل
Elie Wiesel، ما هى عبارته
"ينبغى أن يقذف العرب كلمات لا
حجارة" - هل هذا المختطف صحيح من
التأيمز؟

هل ينبغى أن أنهض الآن، أكتب يوميات
فى عجالة واضعاً ساقاً على الأخرى
بينما يشتر من أسفل موتور فى الشارع
سيارات مسروقة تعالج عند الإفريز أو أسحب
الغطاء فوق عظام موجعة؟ كم سنة مستيقظاً أو
ناعساً كم صباحاً أكون أولاً أكون؟
كم تبقى من صباحات أشهر مايو مسقة
الطيور مصرة على أسطح الطوابق الستة،



«رباط الدم» أسئلة الهوية والإرث العنصرى فى مسرح المثل والخيال البصرى

بعده، عكف على النص من جديد عام ١٩٨٥ وحذف ما رآه زائدا عن الحاجة فيه، وركزه بشكل كبير. حتى أصبح العرض لا يتجاوز الساعتين والنصف. وهذا النص الجديد هو الذى يقدمه مسرح الجيت لجمهوره. وقد استطاع هذا التركيز أن يكثف الشحنة الانفعالية التى تولدها المسرحية فى مشاهدنا. وأن يسمو بها على الموقف الذى صدرت عنه، برغم التصاقها الشديد به.

فقد كتبت هذه المسرحية عام ١٩٦١، بعد سنوات قليلة من صدور قانون المناطق أو المعتزلات المنصرمة

كتبت عنها المسرحية، وتبدل العالم الذى صدرت عنه، واستهدفت نقده، وساهمت حقيقة فى تغيير مواضعاته الجائزة، ويبدو أن الكاتب على وعى كبير بأهمية الإيجاز والتكثيف لسرحيته تلك. فقد كتب هذه المسرحية عام ١٩٦١، وعرضها فى لندن عام ١٩٦٢ فلم تلق النجاح الذى أراه لها، ولكنها ما أن عرضت فى نيويورك عام ١٩٦٣ حتى نالت نجاحا كبيرا فى عرضها الأمريكى، وفازت بجائزة أحسن مسرحية فى نيويورك لهذا العام. ولكنه مع ذلك، ويرغم نجاح المسرحية فى عرضها الأمريكى وفى عروض كثيرة تالية

تتسم مسرحية (رباط الدم Blood Knot) التى يعرضها مسرح الجيت Gate Theatre فى لندن لكاتب جنوب إفريقيا المسرحى الشهير أثول فوجارد بقدر من الاقتصاد الذى يبلغ حد التقدير. وهذا الاقتصاد المحسوب هو سر تلك الشحنة الدرامية القوية التى تنطوى عليها المسرحية. فالإيجاز البليغ قرين الفن الجيد الذى يجعل لكل كلمة دور، ويعمل لكل نامة حساب. وهو لذلك سبب قدرة هذه المسرحية الجميلة على إضاعة وعى مشاهديها، وإرهاق فهمهم لإنسانيتهم وللعالم من حولهم، برغم تغير الظروف التى

فى جنوب افريقيا فى الخمسينيات، وقانون العيب الشهير الذى اعقبه. وبعد قانون المناطق أو المعتزلات حجر الأساس فى فلسفة العزل العنصرى التى عانى منها هذا البلد الافريقى لعدة عقود. حيث يقسم سكان جنوب افريقيا إلى أربع مجموعات عرقية هى البيض والهنود والملونين والسود. ويحكم على كل مجموعة بالسكنى فى منطقة معينة مع بقية بنى جلدتها. ويحرم عليها السكن فى المناطق الأخرى المخصصة لأى جماعة غير جماعتها العرقية. ويُعاد تسكين الأسر وتشتت علاقات الجوار من جديد وفق الخريطة العنصرية بالصورة التى استحدثت معها الجغرافيا إلى تجسيد يشع للإيديولوجيا. أما قانون العيب The Immorality فقد حرم العلاقات الجنسية بين الأعراق المختلفة تعريفاً باتاً. وجرم كل من تسول له نفسه إقامة أى علاقة عاطفية خارج جماعته العرقية. ومسرحية (رباط الدم) نتاج مباشر لأثر هذين القانونين على الإنسان فى جنوب افريقيا، ولا يمكن فهمها حقيقة دون أخذ هذين القانونين بعين

الاعتبار. ولكنها مع ذلك لاتزال قادرة على مخاطبة مشاهدا اليوم والتأثير فيه بعد إلغاء هذه القوانين، وتبديل الواقع الذى أنجبته تبديلاً جدياً. لأن المسرحية تطرح أسئلة الهوية فى سياق سيطرة أفكار اجتماعية وأخلاقية ثابتة. بل وتطرح معها كذلك فداضة الإرث الاستعماري، وخاصة فى المرحلة الراهنة التى يعود معها هذا الإرث للإطلال من جديد، ولكن بصورة مغايرة لتلك التى عرفناها من قبل. وهذه الصورة الجديدة التى تنهض على احتلال العقل بدلاً من الاحتلال القديم للأرض هى التى تتبلور لنا عبر المسرحية. وتمنح نصها قدرته على الحوار مع متغيرات هذا الإرث للبهظة.

ولأن نص المسرحية يعتمد على الإيجاز والتركيز الشديدين، فقد اختار مكان وقوع الأحداث فيها بعناية بالغة. ففضاء المشهد المسرحى يجسد بلفته المكانية الكثير من رقى العمل ودلالاته، ويغنى المشاهد عن الإحالات إلى فقر الشخصيات أو معاناتها لشظف العيش كما فى حالتنا تلك. فمشهد

المسرحية الأساسى الثابت الذى لا يتغير طوال العرض يتسم هو الآخر بالتحشف البالغ الذى يرافق حياة الملونين والسود فى جنوب افريقيا. حيث اختار الكاتب أن يدير مسرحيته فى منطقة كورستين Korstin فى بورت إليزابيث، بما يشير اسمها فى المشاهد الذى صدرت المسرحية عن واقعه وتوجهت إليه من انطباعات كابويسية. فهى من أكثر المناطق قبحا وتلوثاً فى جنوب افريقيا، لأنها أسوأ كثيراً من «سويتو» الشهيرة. وهى - كما يقول لنا فرجارى فى يومياته - منطقة صخرية مجدية تقع خلف مصنع السيارات ومساكن الطاط عند مشارف بورت إليزابيث، تحولت إلى مستودع لفضلات المصانع ومقالب القمامة معاً. ترتع فيها الصمير الضالة لأن تلالها الصخرية قريبة من البحيرة التى تصب فيها نفايات المصانع. وفوق هذه التلال تقع مستوطنة عشوائية من عشش الصفيح يعيش فيها السود والملونون فى مستوى أقرب إلى للمستوى العشرى للحياة. وعندما تهب الريح على تلك العشش

العشوائية من ناحية البحيرة ومقابل
القمامة فإن راحتها التي لاتطاق
تزكم الأنوف وتحمل هذه المستوطنة
العشوائية إلى جحيم حقيل.

في إحدى عشش المصفيح تلك
تدور أحداث المسرحية. وليس في
العشة سوى سريين «سفرى» من
العبدى الصدى تغطيهما بطاطين رثة
بالية، وكرسيتين مكسورتين لا ظهر
لهما، ومنضدة فقيرة كالحة، ووابور
«جاز» عتيق، وبعض الأواني
الضرورية للاكل. هذا هو كل مشهد
المسرحية وكل ديكوراتها الضئيلة
التي تجسد لنا شتاف عيش
شخصيتها. فليس في المسرحية
علاوة على ذلك غير شخصيتين
اساسيتين هما الشقيقتين موديس
بيترسين وزكريا بيترسين. أولهما
فاتح البشرة وثانيتهما داكنها.
ولكنهما صنفا مع ذلك كملونين، غير
أن الداكن اعتبر أسودا بينما الفاتح
البشرة يقترب من اللون الأبيض،
ولكنه غير قادر على اقتحامه. وعلى
مستوى علاقة المسرحية بالإطار
المرجعى الذى صدرت عنه، فإنه من
المعروف أن تصنيفات قانون
المعتزلات العنصرية كانت كثيرا

ماتنطوى على قدر كبير من
التناقض. حيث يجد أناس ثورلون
واحد أنفسهم وقد صنّفوا ضمن
مجموعتين مختلفتين وفق قانون
الناطق والمعتزلات، حسب درجة لون
البشرة، أو طبيعة الوضع
الاجتماعى. فمن المصروف أن
المهاجرين اللبثانيين إلى جنوب
افريقيا مثلا كانوا يصنفون كملونين
إذا كانوا من الفقراء، بينما يصنف
الأثرياء منهم كبيض. وكان هذا
التناقض يفتح المجال أمام إصادة
تصنيف البعض، ونقلهم من مجموعة
عرقية إلى مجموعة أخرى أعلى منها
مكانة. وتلجأ المسرحية إلى اختيار
شقيقتين من هذه المجموعة الإشكالية
التي صنفت بـ «الولونين». لأن
وضعها على الأعراف الفاصلة بين
الأعراق الجلية الواضحة وضع
إشكالى يلخص تناقضات الإشكالية
العنصرية برمتها. ولكن لنعد إلى
المسرحية نفسها لأنها تكشف لنا
عن هذا التناقض بطريقة ابلغ من أى
مثال فعلى أو تاريخى.

وتتعرض بنية المسرحية الدرامية
على اللوورات الزمنية المختلفة أى
دورة اليوم الزمنية حيث يقدم كر

الأيام وتماثلها المسار الزمنى
المسرحية. بينما تؤكد مولاتها التي
تتكرر فيها أشياء وتبديل أخرى
دورة الحياة ذاتها فى مسيرتها
الأيامى للمعتاة. وتبدأ المسرحية
بالأخ الأبيض موديس وهو نائم فى
رابعة النهار، يستيقظ لينظر فى
المنبه الموضوع على رف فى الحائط
ليرجع إلى مجموعته من جديد حتى
يضرب جرس المنبه، فيقوم ليوقد
وابور «الجاز» ويسفن الماء، ويمد
«طشت» الماء الساخن قبل مقدم
أخيه زكريا بعد يوم عمل موقه، وقد
استلأ بالغضب لما تمرض له من
إهانات طوال النهار. ينتع قدسيه
المرهقتين فى الماء الساخن الذى
ينب فيه أملا مبهنة، فتخفف الآم
قرونها الفاجعة عن ارتداء الحذاء.
لكن هذا المشهد الافتتاحى ملء
بالدلالات والالتباسات. فالملح الذى
يستخدمه لتخفيف الآم هو أحد
وسائل استغلاله، حيث يرتفع شنه
وفق رغبة متجهه فى تحقيق الربح،
والتحكم فى الأسعار، والحوار الذى
يدير بين الشقيقتين عن هذه اللسالة
دلالة الهمة عن إخراج السود
واللونين من مجال التحكم فى

قوانين اللعبة الاقتصادية في جنوب أفريقيا. كما أن مشهد غسل موريس لقدمي زكريا يوحى ببعض الدلالات المسيحية المعقدة، حيث يقبل الخطاة أقدام الأطهار، وهذا بعد لا أريد الدخول هنا في احرازه للكثيفة، ولكنه قائم في المسرحية التي تستخدم الإنجيل «الكتاب المقدس» كأداة من أدوات الترويض والإخضاع. لكن المهم هنا هو أن المسرحية تقدم تمارضا ثنائيا بين رغبة زكريا في التخلص من الحذاء الذي يضايقه، والذي يسارع بخلعه فور وصوله، لتعود العلاقة بين قدميه وتراب الأرض الطالع منها، وحرص موريس على ارتداء الحذاء باستمرار حتى وهو داخل العشة. وهي علاقة مهمة في المسرحية لأنها تنطوي على تناقض أشمل بين الطبيعة والعقل، أو بين السود والبيض أو بين الجروح الانفعالي الطلق والنظام الغبي الصارم.

فـزكريا الاسود ابن القارة الأفريقية العذراء نو نزعة ديونيسية فطرية. يحب الطبيعة والموسيقى والمرح والصخب. فقد كان يعيش حياة من البراة الحسية المطلقة.

حياة لها براءة الطبيعة وديانيتها ومنطقها العميق، صحيح أنه كان يسرف في الشرب بعد العمل مع صديقه الاسود «ميني» لكنه كان يستمتع للموسيقى معه ويغنى ويطلق وكانت له كذلك حياته الحسية مع النساء اللواتي كن طليقات كالطيور. فالرجل يحتاج إلى المرأة كما يحتاج العمار إلى أتانته كما يقول. أما موريس الذي عاد بعد غيبة سنوات لم يعد زكريا بقادر على التعرف عليه بمدى كما يقول في مناجياته السرية لأمه الغائبة، فقد أصبح شخصا مختلفا. تسلطت عليه رغبة مكبوتة في الارتقاء إلى المجموعة العرقية الأعلى، ولهذا فهو يقتر ويقتصد من أجل مايدعوه بمستقبلهما. يسعى إلى فرض نسق صارم على حياة أخيه، وينجح في فهم عرى علاقته بمعنى، وبالمراة، وبالعالم الحسي القديم. ويحاول موريس الذي يبرر عودته وكل مايفعله بلضيه بلثهم إخوة وبلائه يستهدف مساعدته، أن يفرض على حياة زكريا العقوبة الطليقة نسقا صارما ترمز إليه الساعة المنبهة التي تحدد لقاتها كل شيء. فما أن

ينق جرسها حتى يحين ميعاد العشاء، ثم ما أن يندلع جرس مباحث آخر حتى يحين موعد القراءة (وموريس هو الذي يقرأ، لأن زكريا أمي كجل السود) من الكتاب المقدس قبل النوم، وهكذا. ويتحول الساعا المنبهة إلى رمز دال يلعب أكثر من دور في النص/ العرض. فبالإضافة إلى تمثيلها للنظام الذي يريد أن يفرضه الأبيض على السود، فإن اجراسها التي تنق بالبحا في أكثر لحظات الحوار حساسية وحرجا تتحول إلى إحدى المنفصات الكبرى في حياة زكريا، وفي عملية تلقى للمشاهد للحدث المسرحي مما، بتقطيعها الواعي للأحداث وإجهاها المستمر على إمكانيات التماهي معها، حتى يظل المشاهد - ولو اقتضى الأمر إزعاجه - متيقظ الوعي إزاء مايدور أمامه على الخشبة.

ويفرض هذا النظام قدرا كبيرا من الصرامة والجفاف على حياة زكريا التي تتمزق من جراء الشد بين النموذج الديونيسي الحسي الاسود بانطلاقاته الجامحة، والنموذج الأبولوجي العقلاني الأبيض الذي يريد موريس أن

يفرضه عليه بالساعة والكتاب المقدس والطهرانية الزلثقة. وهذا الوضع الإنشائي للمزق هو وضع جماعة «الملوثين» للمضمومة بين رغبة أصحاب البشارة الفاتحة منهم في تبني النمط الأبيض، وشهد النمط الأسود أصحاب البشورات الدالكة إلى قيما ن فراديسه البائسة. وقد أتاح اختلاف درجة اللون بين الشقيقتين لهذه العملية أن تسيطر على حياتهما. حيث يريد موريس أن يفرض على زكريا نمطا ينقله من الهبوط إلى القاع الأسود، بينما يمن زكريا إلى فرديس ماضيه المفقود قبل قدوم موريس للحياة معه. وقد أتاح هذا التوتر للمصرية أن تجلب إلى ساحاتها توترا أوسع هو التوتر بين البيض والأسود في أفريقيا. حيث استطاعت أن تجسد على خشبة المسرح - وأثناء عمل موريس على «تنظيم» حياة شقيقه و«تضميره» - كل مقولات البيض وأساليبه في «تضميره» السود والسيطرة عليهم. وأكسب هذه العملية أكبر قدر من الحساسية والمراوغة والخداع، لأنه أدارها وسط سياق العلاقة الأخوية بين شقيقتين

فموريس الذي يعيش عالة على أخيه يزعم أنه يرقى أخاه ويحرص على مصالحته، وأنه يسبغ على حياته النظام بدلا من تربيها القديم في حملة الفوضى والشراب. ولا يقيم أي اعتبار لحنين زكريا لتلك الحياة القديمة لتي حرره منها.

فتتحول حياة زكريا اليومية إلى روتين صارم، ولكنه خال من مباحج طقوس الحياة العادية الأليقة. وهناك فرق كبير بين النسق الذي يتخلق عبر الطقوس المترعة بالحياة، والنظام الذي تفرضه الساعة من عل على البشر فتحول الحياة إلى روتين دون بعد طقسي لتكراراته هو إفقار لها وإجذاب لمرامتها الخسبة. كما تتحول الساعة للنبهة وأجرامها التي تنق بالبحاح في أكثر لحظات الحوار حساسية وحرجا من رمز للنظام والحياة المنسقة إلى إحدى المفصلات الكبرى في حياة زكريا. وتتحول قراءة مقطوعات من الكتاب المقدس قبل النوم إلى واجب ثقيل لا علاقة له بالدين أو الروحانية. وتتحول الممارسة الديمقراطية التي تنح لزكريا أن يختار للقطوعة التي سيقراها عليه موريس من الكتاب

المقدس مرة، ولموريس أن يختارها في اليوم التالي إلى تمرين لاسمى له، اللهم إلا إعطاء الضخمية حق اختيار أدوات تعذيبها. وتتحول الحب الفطري الذي يصف فيه زكريا أئداء المرأة التي كان يعاشرها بأنها فاكهة شهية حلوة أو ثمار ناضجة لنغذية إلى علاقة خطيرة بالمراسلة. ومع اقتراح موريس حل مشكلة زكريا مع المرأة من خلال إقامة علاقة مع امرأة بالمراسلة يتازم الوضع في المصرية.

لملساء زكريا - وربما لمساء أي بلد مستعمرة أو سبق له اللقوع تحت طائلة التجرية الاستعمارية - أنه يظن أن لدى النمط الذي يقنمه موريس حل لمشاكله. ولذلك فزائه ينساق وراءه في اللصبة. يطلب جريدة في اليوم التالي ويقرأ عليه موريس إعلانات الفتيات الراغبات في مراسلة الشبان، ويختار زكريا مراسلة إيثيل التي تقدم نفسها بأنها شهية ناضجة في الثامنة عشرة من عمرها. ويكتب له موريس الخطاب، ويطلب فيه أن تبحث له مع الرد بصورة لها. ويحيى، ردما البشري المظهر محملا بالفتنابل الزمنية

الرمزية التي تشعل التوتر في المسرحية. فصورتها التي تبعت له بها يظهر فيها هذا أخوها الثقيل «بورته» والذي يعمل في الشرطة. كما أنها تساهل إن كانت لديه سيارة حتى يخلصها للزمنة بها مع صديقها سيمون، لأن أخاها كورنيليوس ليس لديه إلا موتورسيكل فقط. ويعد زكريا أخاه بأن يخلصه معها للزمنة، ويهبه صديقها سيمون. وعلى زكريا الرد فيكتبه موريس بلرح وقد برهن له عن وجود طريقة أخرى لإقامة علاقة مع المرأة غير طريقته البدائية القديمة.

وعندما يطلب منه زكريا أن يقرأ له ماكتب على ظهر الصورة التي صانده ولم يرها له طوال الوقت يكشف موريس خطاه الفادح كاللصوص فقد ألحظ زكريا الأسى صهيفة من صهف البيض، ولم ينتبه موريس للخطأ، وما هو يتورط في الكتابة لفتاة بيضاء. ويثير الأمر مخاوف موريس الذي يريد إحراق الخطاب على الفور لأنه دليل جرم دامغ يقع حائزه تحت طائلة قانون العيب. ويرفض زكريا ذلك بشدة، لأنه لا يريد إحراق خطاب أول من

كتب له على ظهر صورتها «إلى ذلك مع حبي». وهي كلمات يثير فيها إغداق امرأة بيضاء عواطفها عليه أملا موعودا، ولا ييحصر زكريا كل هذه الأقسام الرمزية التي ينطوي عليها الخطاب، ويرفض إحراقه، بل ويبحث سرا إليها بالرد الذي كان موريس قد كتبه إليها. ويستمرئ اللعنة، ويأخذ استمراره لها إلى الماضي حينما كانا يلعبان معا لعبة السيارة، والسباق فيها. ويكشف لنا الكاتب من خلال هذا عن تفاصيل منهجه المسرحي الفريد، الذي يعتمد كلية على الممثل، ولكنه يستطيع من خلال استخدامه للمثل ولخياله البصري أن يرتد بالحدث للوراء، أو ينتقل به إلى موقع آخر دون مبارحة الحاضر أو مغادرة المكان الثابت في المسرحية. وهو منهج دراسي يثرى المسرحية من خلال إدارة حوار خلاق بين طبقات المعنى المتراكبة فيها، ويحقق ذلك كله من منظور الحاضر وتحت وطأة حضوره الرازح.

وعندما يجيء ردما على الخطاب الثاني يخفيه زكريا عن أخيه، ويحل بها إضفاء الأمور عن بعضهما

ويلاجل السرية بينهما في حالة من التوتر الذي لا يطلق، نتيجة لاتعدام الثقة. لكن هذه الحالة سرعان ما تزول لأن زكريا يحتاج موريس لقراءة الخطاب له. وتزيد قراءة الخطاب من شحنة التوتر لأن إيثيل تخبره في خطابها أنها ستجىء مع أسرتها لقصاء عطلة الصيف في يونيو القادم ببورت إليرايث، وأنها تتطلع للقاءه، وتطلب منه أنه يبعث لها بصورة له. ويخبر زكريا بأن الجو غير ملائم لالتقاط صور، وعندما يأتي الربيع سيبعث لها بصورة، وبأن يونيو بعيد، وبأنه يستطيع أن يهرب قبل مجيئها، ولكن موريس يجبره على الارتداد إلى الواقع الخطر، وإدراك استحالة استمرار هذه اللعبة، فهي لا بد بقادرة على معرفة عنوانه والمجيء إليه. وحينما يضييق عليه الخفاق يطلب زكريا منه أن يساعده، فتكون المساعدة الوحيدة التي يستطيع أن يقدمها له هي أن يجبره على الاعتراف لنفسه علنا بأنه أسود، ويقتلها بيضاء، وعلى تجرع غصة الحقيقة المرة التي تحيل حياته إلى سلسلة من المهانات.

لكن زكريا لا يريد للتخلي عن الأمل، ويقترح أن يقابلها موريس بدلا منه، فهو فاتح البشارة إلى حد أن يكون أبيض، وكسأت فكرة المراسلة فكرته على كل حال، كما أنها لن تترك الفرق بين من راسلها وصاحب الاسم ناهيك عن أن موريس ماهر في الحديث واستخدام الكلمات، خاصة وهو الذي أخبره أن النسوة البيض يحتجن إلى طريقة مختلفة في المعاملة لا يعرفها زكريا ولا يجيدنا. فالطريقة الوحيدة التي يعرفها في التعامل مع النساء هي الطريقة الفطرية الثلقائية، وهي طريقة لاتصلح مع المرأة البيضاء. لذلك كله من الأفضل أن يقابلها موريس بدلا من التخصبة بها كلية، وخرجا من المازق.

وسفسه موريس فكرته، لأن الأبيض حينما يلتقي بامرأة بيضاء

لا بد له من مظهر لائق، فيلأخذ زكريا عنة كل مخزراتها للمستقبل، ليشتري له بها ملابس لائقة. ملابس جديدة بـ مجتلمان، ويعانى في سبيل شراء هذه الملابس لأن أصحاب المحلات التي تبيعها يطربونه استخفافا به، حتى يجد باتما متسامحا يفهم أنه يريد شراء هذه الملابس لسيدته، فيبيعه طاقما كاملا من القميص والحلة ورياط العنق ومنديل الجيب حتى أنه يوتته والشمسية وتغير الملابس مظهر موريس كلية. ويعد الملابس تجهية عملية تدريبه على الحديث كأيض، والتصرف كأيض. وكيف يتم التتويج إلا من خلال ممارسة تفوقه على أخيه، وكان كل ما سبق أن مارسه عليه، وكان مراوفا وحصيفا، لم يكف لأن علاقة التراتب العنصرية لاتكتمل فصولها إلا بإذخال العنف إلى ساحتها. هنا تبدأ لعبة التمثيل

والخيال البصري في الوصول إلى ذروتها، ويتساعد معها التوتر بين الآشوين. وتتكشف عبره حقيقة إشكاليتهما العنصرية ويلأخذ الأخ في قمع أخيه وإهانته. وما أن تصل اللعبة إلى حد حصار كل منهما داخل ذاته وإحكام حلقة الخوف والمهانة حوله، وقد أدخل المؤلف إلى ألياتها لعبة أخرى هي لعبة تبادل الألوان المستمرة، وتبدل علاقات القوى معها، حتى يأتي خطاب آخر من إثيل تقول فيه أنها لن تأتي، فقد تقدم زميل أخوها لخطبتها، وهو شاب شديد الغيرة طلب منها أن تقطع علاقتها بصديق المراسلة، وأن تكرس نفسها له كلية. فينزل هذا الخطاب كاللش البارد على رأس الآشوين، وعلى المشاهدين معا، وقد أركوا أن المسرحية قد دخلت بهم جميعا في فخ الوضع الإنساني المساوي والعبي في أن.



مدينة بلنسية

وتاريخها الاجتماعي والثقافي

كبيرة العدد، وفي المقام الثاني، هذه الجماعة كانت عنصراً جوهرياً في استعرا ب بلنسية وأسلمتها، وفي ذات الوقت تمثل هذه الجماعة أهم ملامح التاريخ الثقافي لبلنسية، وفي المقام الثالث، فطماء بلنسية رغم خصوصيتهم اجتماعياً فإنهم عينة في مجتمع بلنسية، وربما الجماعة الاجتماعية الأكثر توثيقاً تاريخياً. كل هذا: أهمية جماعة الطماء البلنسيين والدراسة غير الوافية للموضوع في ميدان الدراسات البلنسية، كانت الدافع التي حفزتنى لاختيار هذا الموضوع لأطروحتي للدكتوراه.

عشر، ولكن لاشك أن أعمال وبحوث المستعرب الإسباني المعروف خوليان ريبيرا التي قام بها في أواخر القرن الماضي (التاسع عشر) تمثل الإرهاصات العلمية الأولى عن بلنسية الأنلسية بعد ريبيرا، ومنذ منتصف هذا القرن العشرين حتى الآن، تضاعفت الدراسات البلنسية - والشرق أنلسية عامة - على يد لفيف من الباحثين الأكي نكرمهم في نص الأطروحة.

ومع ذلك، وعلى ما أعلم - فلم تكرس دراسة عن علماء بلنسية ومثقفيا رغم أهميتهم، فإنهم في المقام الأول كانوا يشكلون جماعة

تحتوي هذه الرسالة ملخصاً لرسالة الدكتوراه التي قدمها كاتب هذه السطور العام الماضي للمناقشة العلنية في كلية فقه اللغة (قسم فقه اللغات السامية - العربية والإسلام) بجامعة كومبلوتنسي في مدريد، وأجيزت بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.

كما يتبين من العنوان، فإن موضوع رسالة الدكتوراه هذه يدور حول بلنسية الإسلامية فمن المعروف أن التاريخ الوسيط لبلنسية - وشرق الأنلس بوجه عام - كان موضوعاً لكثير من الدراسات التي بدأت في الظهور منذ أوائل القرن السابع

بالفعل، هذا العمل، بقصد إعادة بناء بعض مظاهر التاريخ الاجتماعى الثقافى بلبنسية، تناول بالدرس قطاعاً معيناً من المجتمع اللبنسى الا وهو جماعة علماء بلنسية، فنعتقد انه من وجهة نظر اجتماعية ومن خلال الإطار التاريخى لبلنسية يمكن دراسة هذه الجماعة وتقديم رؤية جديدة عن تاريخ بلنسية الانطلسية.

طبقاً لهذا الهدف فإن المعلومات المستخرجة من كتب الطبقات تشكل المادة العلمية الأساسية لهذه الدراسة. بهذا الصدد فإن كثيراً من الباحثين قد اشاروا - بكل حق - إلى الأهمية القصوى لكتب الطبقات، خاصة فيما يتصل بالتاريخ الثقافى الانطلسى مثل الكتب والعلم أو مثل سلسلة الشيوخ والطلاب، لهذا لن نعاود تأكيد هذه الأهمية، ولكن يبدو لنا أنه من الملائم لغت النظر إلى قيمة هذه الكتب فى التاريخ السياسى والاجتماعى للانطلس.

حقاً إن لكتب السير أهميتها كذلك فى دراسة التاريخ السياسى والاجتماعى، ففي كثير من الأحيان ومن خلال المعلومات التى تقدمها معاجم السير - وكما برهنت

دراستى هذه يمكن تحقيق وضبط كثير من أسماء الأماكن والأشخاص والتواريخ، وكذلك يمكن الكشف عن نقاط غامضة فى التاريخ السياسى والتعريف بإحداث معينة غير معروفة أيضاً من خلال سلسلة الأعلام المطبوعة فى هذه الكتب يمكن إعادة بناء الكثير من الظواهر الاجتماعية الهامة مثل التكوين العنصرى - الثقافى، وعلاقات القرابة، وعلاقة الولاء، والحركة الجغرافية، وغير ذلك من المظاهر الثقافية.

مع ذلك، فمعاجم السير لها جانبها «السلبي»، فالمعلومات المسجلة ذات طابع جاف بوجه عام، ولكن لعل الأكثر خطورة أن هذه المعلومات خاصة التى تتسم بالطابع السياسى والاجتماعى نجدها فى كثير من الأحيان - غير كاملة ومنتقاة ولا تعكس دائماً الحقيقة، ولهذا يمكن من الخطأ اعتبار هذه الكتب وثائق تسجيلية حتى وإن كانت تحمل بعض سمات هذه الوثائق.

فى هذا المعنى، سنقدم مثلاً له صلة كبيرة ببلنسية طبقاً لابن الفرضى، فإن أول مجموعة من علماء بلنسية تظهر فى القرن الرابع

الهجرى (العاشر الميلادى)، لهذا يلهم أنه قبل هذا التاريخ لم يوجد علماء بلنسيون. رغم هذا، فإن الفاضى عياض فى كتابه «ترتيب المدارك» يقدم لنا ترجمة مأخوذة عن ابن حارث الخشنى خاصة بعالم بلنسى يسمى محمد بن حصين (ت ٢٥١ = ٩٦١م) الذى «أخذ عن جماعة من شيوخ بلده ورحل إلى القيروان فسمع من مشايخها وتلقه عندهم» (الجزء السادس، ص ١٧٨). أى أنه بالفعل كان يوجد عدد من الشيوخ البلنسيين الذين كانوا يتصدون للتدريس فى بلنسية فى أواخر القرن الثالث الهجرى (=التاسع الميلادى). رغم هذا، لا توجد أية إشارة إلى هؤلاء الشيوخ فى كتاب «تاريخ علماء الانطلس لابن الفرضى ولا فى أى كتاب آخر من كتب التراجم. هذه الحالة تدل على نقص المعلومات فى كتب الطبقات خاصة فيما يتصل بالقرنين الثلاثة الأولى من التاريخ الإسلامى لبلنسية، ولعلها تدل من جهة أخرى على الطابع الانتقائى للمعلومات الواردة فى كتب الطبقات الانطلسية.

لهذا ومن أجل استكمال التاريخ السياسى الاجتماعى الثقافى

لبلنسية الإسلامية، فإنه لاغناء عن الاستعانة بكل المصادر العربية المعروفة مثل التحويلات التاريخية وكتب الأدب ومجموعات الفتاوى القانونية. بالنسبة لخطة هذا البحث، فليس من نافلة القول الإشارة إلى أننا نتطلع أن تكون متوافقة من جهة مع الهدف العام للدراسة، ومن جهة أخرى مع طبيعة المادة المأخوذة، ولهذا فقد جاء البحث متكوناً من ثلاثة أجزاء، يمثل كل جزء منها دراسة خاصة، الجزء الأول دراسة في أسماء المتفقيين والعلماء والثاني في التاريخ، والثالث في الحياة الاجتماعية.

الجزء الأول يقتصر على المعلومات المستخلصة من كتب الطبقات، والتي تشكل برنامجاً مرنياً أبعدياً من تسعئة علم وثلاثة مرتبطين ببلنسية الإسلامية، أي أنه يضم علماء مولودين في بلنسية أو أصولهم الفاتلية منها، وكذلك المقيمين الدائمين أو المؤقتين بها، والزائرين إليها. الهدف الرئيسي لهذا «البرنامج» هو جمع وتصنيف مادة علمية معينة ذات اهتمام خاص لهذه الدراسة مثل سلسلة الأسماء، والصركة الجغرافية، والتسلسل

الزمني مثل تواريخ الميلاد والوفاة، مشكلاً بهذه الطريقة قاعدة معلوماتية لدراسة وتحليل العمق الاجتماعي للفاعليات الثقافية.

هذا «البرنامج» يأتي مسبقاً بفصل حيث تشرح فيه المصطلحات المستخدمة وطريقة العمل، وملحقاً به فصل آخر حيث يعاد فيه تصنيف المادة المتضمنة في «البرنامج» ملخصة في عشرة جداول إحصائية. عن هذه الجداول، ينبغي إعادة ذكر الملاحظة المذكورة في مقدمة هذه الرسالة، وهي أن المعلومات الإحصائية لا يمكن أن تكون أكثر من قراءة لكتب التراجم المستعملة وطبقاً للمعايير المستخدمة في «البرنامج»، ولهذا لا يجب اعتبارها معلومات نهائية، ولكنها بالفعل تمثل انعكاساً نسبياً لبعض المظاهر الاجتماعية للعلماء البلنسيين.

الجزء الثاني الذي يتكون من ثلاثة فصول، هو عرض تاريخي لبلنسية على طول الحقبة الأندلسية. في الفصل الرابع من هذا الجزء أدرس النشأة التاريخية لبلنسية حتى أوائل القرن الخامس الهجري

(= الحادي عشر الميلادي) متصدياً لمناقشة سلسلة محددة من الموضوعات مثل الفتح الإسلامي لبلنسية فيما بين ٩٢ و ٩٥ هـ (= ٧١١ - ٧١٤)، والإطار الجغرافي السياسي الإداري، والتكوينات السكانية الأولى لسكان بلنسية سواء من السكان الأصليين أو الوافدين، مع اهتمام خاص بهؤلاء الآخرين.

في الفصلين الآخرين (الخامس والسادس)، وطبقاً للتقسيمات الزمنية التقليدية في التاريخ العام للأندلس، أعرض التطور السياسي لبلنسية على مدى القرون: الخامس والسادس والثالث الأول من السابع (=الصادي عشر إلى الثلث الأول من الثالث عشر) هذه الدراسة - لاجدال - تشكل العمق التاريخي للمجتمع البلنسي، وبالتالي الأساس التاريخي لجامعة العلم البلنسية.

لعل أكثر ما يثير الانتباه في التاريخ السياسي لبلنسية الإسلامية - وشرق الأندلس بوجه عام - أنه بالرغم من توافق هذا التاريخ مع التاريخ العام للأندلس فإن المسار التاريخي لمنطقتنا له سمات خاصة كما تشير - مثلاً - أحداث دول ملوك

الطوائف المسيحية في بلنسية ودانية، وحركة السيد الكميادور، فترة ابن مرفينش، بثرة المتوكل محمد بن هود. هذا كله، بالإضافة إلى خصوصيات أخرى ذات طبيعة جغرافية واقتصادية وثقافية، تشكل الملامح الخاصة لمنطقة «شرق أندلسية».

الجزء الثالث المتكون من ثلاثة فصول مخصص لدراسة الإطار السوسيوإلوجي لعلماء بلنسية على النحو التالي:

الفصل السابع يدرس ويحلل النظام العائلي للعلماء البلنسيين على مستويين، الأول يدرس جماعة علماء بلنسية على أساس النسبة القبلية كأساس للدراسة، وبالتالي يقدم عرضاً للنسب القبلية التي طبقت للسجل المستخرج من «البرنامجه» تسجل زيادة كبيرة في العدد والاتساع الجغرافي مشكلة بذلك ظاهرة اجتماعية حاولنا تحليلها، واستخلصنا عدة ملاحظات بهذا الشأن لعل أهمها أن غالبية العلماء البلنسيين اتخذوا انساباً قبلية من خارج الأندلس خاصة من شبه الجزيرة العربية مما يعنى أنهم كانوا

يطمحون إلى مد جذورهم إلى مهد العربية والإسلام.

أما المستوى الثاني من الدراسة، فإنه يدرس الأسرة باعتبارها وحدة في هذا الشأن حاولت استرجاع كل علاقات القرابة المكنة التي يمكن أن نجدها بين العلماء البلنسيين الموجودين في «البرنامجه».

الفصل الثامن خصصت لبحث بعض الأصول الاجتماعية لعلماء بلنسية مثل الأصول الريفية، والأصول الاجتماعية - المهنية من خارج عالم الثقافة، وعلاقة الولاء، ولقد ذكرت عدة أمثلة لشرح هذه الموضوعات.

بالنسبة للموضوع الأول، فإنني أشير إلى أن قطاعاً من العلماء البلنسيين الحضريين يظهرون من أصل ريفي فربما علماء منتقلون في مناطق ريفية أو أبناء لسكان أصولهم ريفية. بالإضافة إلى ذلك، توجد مجموعة أخرى - ربما أكثر أهمية - تتكون من علماء ريفيين، أي أنهم من مناطق ريفية وظلوا يعيشون فيها. المثال الخاص بجماعة المثقفين في لرية (إحدى قرى بلنسية) يبين بجلاء التعميل العميق للثقافة العربية

الإسلامية في ريف بلنسية الأندلسية.

أما الموضوع الثاني فقد أظهر أن عائلات العلم لم تحتكر الثقافة تماماً بل كان يوجد مكان لرجال ينتمون لطبقات اجتماعية متواضعة: حرفيين وهمال أو أولادهم، هؤلاء العصاةيون بنوا أنفسهم بأنفسهم ووصلوا إلى مواقع مرموقة في عالم الثقافة مثل الشعراء المشهورين ابن اللبانة وابن الرزاق ومرج الكحل وأخرون، أو مثل العالم البلنسي اللامع ابن النعمة.

بينما الموضوع الثالث الذي يدرس العلماء البلنسيين المرتبطين بعلاقة الولاء، فإنه يشير الانتباه إلى ملاحظتين: الأولى أن عدد العلماء الموالي قليل نسبياً، وهذا أمر يبدو لنا غير حقيقى يرجع إلى قلة المعلومات التي لدينا عن أصول عدد من العلماء الذين اعتبروا من العرب الأحرار باتخاذهم النسبة القبلية لاسم مملوك العربى مما جعل من الصعوبة التمييز بين هؤلاء وبين العلماء الذين لايتصلون إلى الموالي. أما الملاحظة الثانية فإنها تتعلق بالنوع البين للعلماء الموالي

البلنسيين في الحياة الثقافية مثلاً
يوضحه أبو عمرو المقرئ وأبو
داود المؤيد وأبو عبد الله بن
غلام الفرسى وآخرون. هذا الدور
الثقافي للعلماء الموالى للبلنسيين
يتفق مع المساهمة الجلية للموالى في
الحضارة الأندلسية بوجه عام.

في الفصل التاسع أحاول
الاقترب من الحياة الاقتصادية
للعلماء البلنسيين من خلال دراسة
مفصلة لهذه النقاط:

مجالات عمل العلماء، رجال العلم
من نوى الاقتصاد الذاتي للمستقل،
الوضع الاجتماعي - الاقتصادي
للعلماء، الزهاد والمتصوفية، تشجيع
الدولة للعلماء باعتباره مورداً
اقتصادياً لبعض المثقفين.

لعل ما يستحق الذكر بشأن هذا
الموضوع أن النشاط الثقافي كان
يشكل مصدر الدخل الأساسي
لغالبية المثقفين، وربما أيضاً كان
يمثل لأخريين سبب وجودهم
الاجتماعي.

في نهاية هذا المخصص أود أن
أسوق هاتين الملاحظتين:

الأولى: إن تعريب بلنسية هي
عملية تاريخية اجتماعية - ثقافية

تعود إلى عوامل سياسية واجتماعية
ومن هذه العوامل: لفتح الإسلامي
واستقرار المسلمين الواسعين (العرب
والبربر) وقيام دول الطوائف في
الأراضي البلنسية خاصة في دانية
وإلنسية وهجرة السكان الأندلسيين
خاصة في مناطق عالية التعريب مثل
الثغر الأعلى إلى الأراضي البلنسية
لأسباب سياسية على وجه
الخصوص بسبب ضغط حركات
الاسترداد المسيحية، كل هذه
العوامل شكلت العمق الاجتماعي
الثقافي لمجتمع بلنسي مسلم على
درجة عالية من التعريب يتمثل
أصدق التمثيل في جماعة المثقفين
والعلماء البلنسيين.

من جهة أخرى، فإن جماعة
العلماء من جهتها لم تشارك فقط في
تعريب بلنسية - كما هو يجهى - من
خلال نشاطها الثقافي (رحلات
العلم إلى المشرق، نقل العلم، الإنتاج
الثقافي في كل فروع الثقافة العربية
الإسلامية)، ولكن أيضاً من خلال
البناء المائلي لجماعة العلم
البلنسية. فقد برهنت الدراسة على
أن هذه الجماعة كانت مشكلة بدرجة
عالية من أفراد مرتبطين بشبكة من
علاقات القرابة. هذه السمة

الاجتماعية لعلماء بلنسية أدت إلى
حفظ التقاليد الثقافية وصيرورة
العلم وانتقاله ونقل كتيبه، وبالتالي
استمرارية الثقافة العربية الإسلامية
وانتشارها، وقد أدى هذا - وبشكل
قاطع - إلى تعريب بلنسية وامتداد
جذور هذا التعريب إلى عمق التربة
البلنسية حتى ظل تأثيره باقياً
سنوات عديدة بعد السقوط
السياسي للإسلام في منطقة
بلنسية.

الثانية: إن المنهجية المركبة
المتبعة في هذا البحث، قد أثبتت
صعوبة تحقيق كل الاستقصاءات
المطروحة بشكل فردي، لهذا كنت
أود القيام بهذا العمل من خلال
مشروع جماعي، وإنني على يقين
بأنه يمكن مواصلة البحث مستخدماً
ذات المنهجية داخل فريق عمل.
أيضاً يجب الاعتراف بأنه رغم
الصفحات الكثيرة التي خصصتها
لدراسة التاريخ الاجتماعي - الثقافي
لبلنسية مع تقديم بعض الإجابات
بهذا الشأن، فإن الموضوع مازال
يثير عدداً من الأسئلة المرتبطة ببعض
القضايا التي لاتزال قيد البحث في
تاريخ الأندلس وحضارتها .

أصدقاء إبداع

الشعر :

الشاعر «عماد فؤاد» تدور حول صديقيه الشعارين «محمد عبد الرحيم» و «عصام عبد الجليل» ولهذا أثرنا أن ننشر القصائد الثلاث معا. في الديوان اما القصيدة الأخيرة فهي لصديق جديد ينشر لأول مرة في هذا الديوان ؛ وهو يكتب قصيدة النثر من خلال أسلوب مكثف يحميه من الابتذال والثثرة السائدين في أغلب الكتابات النثرية.

عبد الجليل» و «عماد فؤاد» و ترتبط قصائدهم الثلاث بتقارب ملحوظ في الرؤية والمعجم اللغوي وطريقة بناء الجملة الشعرية ، على الرغم من أن أحدهما يكتب قصيدة النثر، بينما يبدع زميلاه من خلال قصيدة التفعيلة دون أن يشعر القارئ بأن هناك قييدا عروضيا مفروضا، وهذا هو أحد الشروط المهمة في القصيدة التفعيلية الناضجة، واللافت للنظر أن قصيدة

يتميز ديوان الأصدقاء في هذا العدد بثلاث قصائد لثلاثة شعراء من الأصدقاء البارزين الذين نشروا من قبل أكثر من مرة في هذا الباب، والذين لا يخطئ القارئ الرواعي تقدير ما في تجاربهم الشعرية من جرأة ورغبة صادقة في التجديد لا ينقصها إلا أن تتضح مع الوقت لكي تتجسد في أعمال جديرة بمزيد من التقدير، هؤلاء الشعراء الأصدقاء هم «محمد عبد الرحيم» و «عصام

ديوان الأصدقاء

نُسْقِطُ السَّلاَمُ مِنْ يَدَيْهَا

محمد عبد الرحيم - القاهرة

وأرسم من بعضها أوجه الأصدقاء

لأبصق فيها

وأححو الصدا

مفتتح

الحج الأوجه العابسة

أسرق اللغات الشوارد كي أحتويها

(١)

أرجى من تغادرنى غاضبة

وأريدك نصف امرأة

وردة فى الصباح وفى الأمسيات دما

دائماً مقعد فى الأتوبيس

يفصل بينى وبينك

يف...

فلم؟

(٢)

سارد ذباب المقاهى سدئ

عن دمي

وأرقل نبضى على الأرضة

استبيح الخلايا لمنحنى سرها

ليتها الآن تعلم أن (محمدا)

قد سعد

لم يمت.. علها اندركت

(٣)

السلام فى آخر الليل بيت دمار (غال)

- للسلام أجية

تعانق فى لحظة اللذة الواهنة

- جالس

وبعض طقوس يمارس نصف رجولته

- فتساقط فتاحها

للذى يشتهيها (أسى)

- كان يرنو لصمت

ويشدد بعض اشتعال.. ولم!

- تحترقه

تجادل ما كان فيه مدئ

تتبرج منه الذى تبغى

- كان منقسماً .. يطمئن

- ثم ترحل عنه بضحكتها الساخرة

استدراك

قف معى ..

النواذ تفتار عشاقها

الشجيرات تفتار غريباتها

الشواهد تفتار امواتها

وانا ..

ترهق الذى غمزها

عصام عبد الجليل - القاهرة

من تزور الغرفة دائماً:	(الذى يحمل الجريدة)
عندما تدعوها الغساتين الحريرية	لأدرك أنه لم يصبنى الدورا!
(هى التى ترهق البياض بدعابات مثيرة)	أعرف الآن أنكم ستنتظرون قروناً
كانت متأكدة تماماً..	كى أحدثكم عنها بركة
أننى لم أفتح الصندوق منذ أسبوعين	وأرسم صورتها الكبيرة فى شوارعكم الضيقة
ظل الفبار منوطاً فيهما بحلقى	أو أعيد التفاعيل المنسرية من تهديها القيصريين
والأطباق العالقة بها رائحة طعام قديم.	***
كنا افترضنا ملابسنا المستوردة !	ستجيه عارية هذه المرة
(رغم أنى لا أحبها كثيراً)	وإن أسألها عن السبب
ولم التفت - وهى تضحك - لجرى البراندى	أعلم أنها ستنفلخ عند أول مسمار يدق
حتى البئر الصغيرة أسفل منتصف النهدين	سأحاول أن أكوها فى ركن..
كنت أنهج خلف غمازتين	أضع فيه الربور والأمنيات الفاسدة
تقوداننى للشمس الهاربة	وإذا حدثنى الأصدقاء عنها:
ما علمت أن الغد سيجمل أخباراً مزعجة:	أشير إلى الظهيرة الغائمة
يتفق أن أرتكن مبهوتاً على المخذة	وأحكي عن الشمس
التي ستكمل السجارة المشتعلة	لتي أخضع عمره الرب لبيحت عنها
ولا احتاج كلمة من فم أخى	ولم يلتفت لغمازتين!

المسامير تزخرف كفوف المياه

عماد فؤاد - القاهرة

(١) «عصام عبد الجليل»

قل: «...»

و...

.. تكعيبه القلب لا تحمل الجرح

قد طوَّحَتْهُ الرياحُ على سقْفها ...!

أنتُ في حاجةٍ لقليلٍ من الخيطِ

والغاب والورق اللاتيل؛

لتصنع واحدة...

لا المطارات تعرفها، أو ردارات أعينهم

ستشاكس بدرًا قديمًا

لتخترق الملوكوت الذي لا يسمعك ،

فرُتِّبْ خطابًا إلى الله، قل: «متعب...»

والمدى قاتلٌ لا يجيء

وتكعيبه القلب لا تحمل الجرح

فأمدد يدك وفك الغضب:!

واقف أنت عند مياه منخرفةٍ

دون رى

وكانك أم...

طر...

ت ماء

روث ظمأ في رمد الجسد،

ثم قلت: «عليهم بأن السماء عقيم»

فهل كنت تعلم أنى غريب

لسانك لا أفقّه ١٩

... ..

في يدك كتابٌ فلا تهدر الوقت،

خذ من كتابك قسطًا جميلًا ...

و... قل: «...»

(٢) «محمد عبد الرحيم»

إستدر شطر قلبي وقل: «غادرثني،

فصرتُ بلا أطلس أو تضاريس

ضافتُ على الخرائط وال...

فسكنت الشتات، وقلت/

صليبٌ بلا جسد

ومدى لا تلوذ به المفردات،

فمن ذا يردُ المياه لعيني

يعيد الأغانى لشائى العشاء

أشاكس بنتًا على فتحة الثوب

أعدو جميلًا كظفل يشاغب أمه،

و... أنا... ..

فلا أسأل الله عن «هبتى»

أو أقول: «السلام على ...

اذكرونى ...

... ولا...»

«عصام عبد الجليل ومحمد عبد الرحيم أصمقائى .

القصة

يجد الصديق في هذا العدد نصوحاً ينشر أصحابها لأول مرة، ونحن نحاول أن نتيح الفرصة لأكثر عدد من الأصقاء، إذا كانت تصوصهم جيدة بالطبع أو تبشر بخير، ولكن البعض، وكأنه لا يرى إلا نفسه، يرسل لنا قصة تتجاوز خمس صفحات أو أكثر، وفي هذه الحالة لا نستطيع أن ننشرها له؛ لأنها تحتاج وحدها إلى صفحات إضافية غير المخصصة لنا.

ومن هنا فنحن نعيد مائلناه مراراً وهو أنه كلما كانت القصة قصيرة بالفعل، وكانت مكتوبة بخط جيد وعلى وجه واحد من الورقة، سهل ذلك قراءتها ونشرها إذ كانت جيدة.

وقد يظن البعض أن الإطالة دليل على مسندرة الكاتب، وهذا ليس صحيحاً، فالن اختيار دقيق، وبالنسبة للشباب يكون الاختصار مطلوباً حتى لا يقع الكاتب في

الأخطاء ويكرر ما قاله وتستعويه الجمل ذات الرنين التي عادة ماتكون بعيدة عن موضوع القصة.

ولنأخذ مثلاً قصة الوجه الآخر للشمس للصديق محمد عبد العزيز حسنين من الاسكندرية، القصة تتحدث عن أم شابة تنام بجوار ابنتها ثم تستيقظ لتري شروق الشمس وجمال الطبيعة و .. ثم تذهب الأم إلى الحمام ويسرف الكاتب في الحديث عن جسمها وسندرها بعد أن تجردت من ملابسها .. وتفاجا بصوت في المطبخ ثم تكتشف بعد الرعب الشديد أنه قار فتقتله ينتهي الأمر.

سنجد في هذه القصة وصفا جميلاً للام والمشرق وللاينة الصغيرة.. ولكن كل هذا لا علاقة له بفكرة القصة، ولأنك أن الصديق محمد لو رجع إلى القصة مرة أخرى لحذف منها جملاً كثيرة أو فقرات حتى تستقيم القصة على وجه أفضل.

أما الصديق جمال عبد الله قاسم من بور سعيد، فهو يفعل العكس أي يكتب ما يسميه قصصاً ولكنها ليس كذلك.. ولناخذ نموذجاً تلك القصة التي يسميها الصديق «سيان» ونحن نوردنا كاملة حتى يرى الصديق وغيره من الأصقاء أنها ليست قصة:

«كان يخرج متجها إلى العمل، يلقي التحية، على كل من يقابله ويتمتع لجيرانه ويصافح معارفه ويعانق أصدقاء وزملاء، يداعب السعاة ويقارض الفراشين ويمتد رؤساء.

ما بين ليلة وضحاها ضعفت ذاكرته فانعكس سلوكه تماماً حين يبلوا له الكرسي الخشبي بأخر أكثر راحة.

إن الفكرة جيدة .. ولكنها لاتصل إلى القارئ بهذه الأسطر كما رأينا..

وإلى اللقاء

عداد

سلوى محمد شعبان

كنت أخافه وصويحياتى، وتسخر منه. أطلقنا عليه اسم «عداد» أهل البلدة يظنون به دويشاً أو مجنوناً فيرسلون له الأطعمة، ويعطفون عليه.
ورغم مرور السنين ظل عم «عداد» كما هو لا يكف عن عد أسراب النمل.
وبينما كنت أقف فى شرفة منزلنا، المطلة على فناء المدرسة المجاورة، دق جرس الفسحة، وتدفعت أعداد غفيرة إلى الفناء. فوجدت نفسى أعد فى شرود الرؤوس السوداء، التى تتدفق بلا انقطاع: واحد.. اثنان .. ثلاثة.. أربعة ثم تتره الأرقام وأخطى العد!!

الركض خارج الزمن

طه محمود مقلد

المصوصة.. الفيتها عابسة والعيون جاحظة والنظرات جامدة .. دفعت الجمع المحتشد إلى أمى .. نظرت فى عينيها طويلا .. لحت فيها بريقا لم اعهد، من قبل .. عقدت الدهشة لسانى .. تساطت عيناى .. دفعت إلى البنقية .. تنازلتها وعظي المشتت يضرب أخماسا فى اسداس .. قلبتها بين يدى .. مسحت الوجوه ثانية من حولى وينادىهم المطلة على اكتافهم .. طالعنى وجه عمى بشاريه الكثيف وعينيها الفائرتين .. صحت:

.. بنقية أبى .. !!

حدثتني أمى بعينيها الجامدتين الصارمتين .. صفعتني صوت عمى من الخلف:
.. العائلة معلقة آمالها عليك!!..

لا أحد يعرف على وجه التحديد من أين؟ أو متى؟ جاء هذا الرجل، لمعد صغرى أراه فى نهائى وإيابى، يجلس تحت شجرة الجميز العتيقة، على شط النيل، طوال الوقت، صيفاً أو شتاء، ليلاً، أو نهائياً، بهيئته الرثة وشعره الأشعث، لا هم له سوى عد أسراب النمل اللانهائية، وهى تدخل أو تخرج من شقوق الشجرة: واحد .. اثنان.. ثلاثة.. أربعة ثم يظن أنه أخطأ العد، فيصرخ فى غضب غلط، غلط، ويعود ليعد من جديد.

منذ تسلمت التلفزيون وأنا لا أستقر على حال .. أعدت قراحت مرة ومرات لعلى أجد بصيصاً من نور يطفى لهيب اللق داخلى .. خلقت حقيقتى .. وضعت بها بعض الأشياء الضرورية .. هزلت خارجاً.. القيت بنفسى داخل سيارتى .. جلست إلى عجلة القيادة .. أدبرت المحرك انطلقت السيارة تشق صمت الكون .. وأنطلقت وسائسى من عقالي.. وما إن انحرفت السيارة عن الطريق الأسفلتى إلى الطريق الترابى حتى تراءت لى على ضوء القمر المساطع البيوت الطينية الكالحة.

لذت من باب السور الخارجى للبيت الكبير.. وجدت مكتظاً بناس نوى أشكال وأحجام مختلفة تتوسلهم أمى بجلبابها الأسود الطويل عاصبة رأسها بطرحة سوداء.. وفى يدها بنقية .. ارتجف فؤادى .. تفرست الوجوه

صحن الدار حول موقد نار.. ارتجفوا من شرار عيني ..
ركلت الموقد .. تناثرت الجمرات تفرست وجوههم بمعينين
متقنتين.. استقرت عيناى فى عينيهِ .. مسحته من راسه
حتى أخمص قدميه .. انكمش داخل جلده .. صويت
فوهة البنقيية إلى صدره .. بدأ كفاً مزعور .. تماثلت
ضممكتاى وأنا أغادر الدار.

رقصة الموت

منصورة عز الدين - القاهرة

يستكبيرون إلى يستمرون فى رقصتهم المجنونة مقتريين
منى... يمحسرونى فى المنتصف مكونين حولى دائرة
مستحيلة الاختراق من الرقص الهستيرى.. تضيق الدائرة
باضطراب فاشعر بالعرب... يقتربون أكثر فأكثر..
أتوسل إليهم أن ينظروا لى بحقد.. بكراهية أو بئس
حتى أتأكد من وجودى فى تلك اللحظة الشيطانية فلا
يسمعوننى.

عندما تصبح المسافة بينهم وبين جسدى الملقى على
أرض المعبد هى اللا شئ أغمض عيني فجأة... يتوقف
كل شئ.. أصوات الموسيقى.. الرقص.. اقترباب
الراقصين..

أفتح عيني فإذا بالمعبد خال تماماً.. للحظات لا
استوعب الأمر.. أتحمس جسدى لأتأكد من وجودى
أنهض باحثة عن الباب، لكن عن أى باب أبصت! يتحول
المعبد إلى حجرة.. تقترب الجدران تدريجياً.. أحاول
الاصراخ بلا فائدة وقيل أن تتطابق جدران المعبد إلى
الأبد يُخيل لى أننى ألح وجهاً أعرفه يبتسم بتشبقٍ

بحلفت فى الوجوه العابسة .. كانت الأعناق تستطل
فى اتجاهى والعيون تكاد تخرج من محاجرهما لتخرقنى
.. لمعت عيناى .. تخيلت أبى .. وثوب الحداد الذى لم
يفارق أمى .. غلى الدم فى عروفتى .. أحكمت قبضتى
على البنقيية واستترت راکضاً.

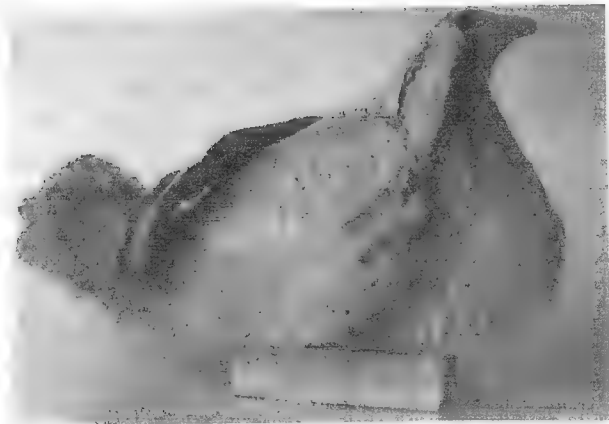
توقفت عند داره .. لم أعط نفسى فرصة لالتقاط
أنفاسى اللاهثة نفعت الباب بصنق.. ألفيته يتوسطهم فى

جدران المعبد الشامخة تتلألأ عليها الأنواء، الضوء
الأزرق يتعانق مع الأحمر والأصفر والأخضر فترسم
لوحات شيطانية على الجدران.

أصوات الفرقة الموسيقية تتعالى فى المعبد.. تبدو
الفرقة وكأنها تعزف لحناً قديماً فى صلاة سرمدية لإله
مجهول. يرقص الجميع بجموح.. تملو الموسيقى فتشتد
هستيريا الرقص.

جلست وحيدة على أرض المعبد.. أنظر فى خوف لأن
يرقصون، بدا الأمر وكأنهم قد تآمروا على.. بدأت المؤامرة
باشتداد الموسيقى ثم بجموح الراقصين، يا لهم من
خيلاء.. لقد أدركوا عجزى عن الدخول فى لعبتهم الخطرة..
كنت لا أقوى على الوقوف.. بالكاد أستطيع تحريك يدي..
أود أن أصرخ.. أن أبكى.. أن أعلن احتجاجى، لكن
الفرص ليست سانحة فيتحول أملى إلى مجرد المحافظة
على مساحتى التى أجلس فوقها.

تملو الموسيقى أكثر وتاخذ وقع طبول الحرب.. ذلك
الوقع المدمر. ينظر الراقصون إلى بعضهم البعض ثم



نحت - طائر. للفنان حليم يعقوب



تسابق صور الأكمة

ترجمة مجهولة عن مالرو

للنسان الراحل رمسيس يونان

لحماء



العددان السادس والسابع • يونية ويوليو ١٩٩٧م

قصيدة جديدة لفاروق شوشة

تحرر المرأة بين مدرستين (مقال)
البراق محجوب

أبراج بابل (قصيدة)

محمد علي شمس الدين
رؤية محمود تيمور لجمال عبدالناصر (مقال)

حمدى حسين

العاقلة جدا (قصة)

سميرة المانع

باختين وعلم اللغة (دراسة)

ت : أنور إبراهيم



تجليات الشجرة

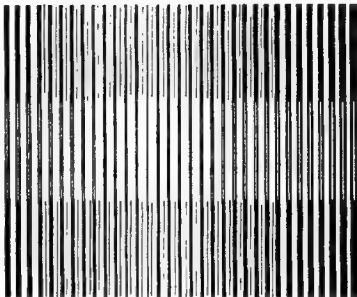
في معرض عز الدين نجيب

محمود بقشيش

المحامي



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خرج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما
البحرين ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الفوج ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدة حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مصفاً إليها مصرف البريد . البلاد العربية ما
يمثل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات حل العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا يتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

لجتماع

السنة الخامسة عشرة • يونيو - يولية ١٩٩٧م • ربيع اول ١٤١٨هـ

هذا العدد

■ الافتتاحية

في ذكرى إلياس أبو شبكة طارق ثوثة ٤

■ الدراسات

كسمولوجيا أم أنطولوجيا... مراد يلبه ٨

تخاسخ صور الآلهة... أندريه سالار ٦١

تدور الدرة بين مدرسين: الأمريكية وفرنسية الوالي عبد الحفيظ المحبوب ٧١

حلم الشاعر في تغيير الواقع صالح هريدي ١٠٢

رمزيات المقبرة شاكور عبد الحميد ١١٥

قبة الريح ماهر شليل لريد ١٢٤

قناع التاريخ حماد صمين ١٢٧

باحثين وعلم اللغة كيريل اورمين ٥: ١٣٢

أدور محمد إبراهيم ١٣٢

■ الشعر

أبراج بابل محمد علي شمس الدين ١٣

قصيدتان عبد العزيز الحلبي ٢٤

كل شيء عن الخدعة وليمه منير ٦٨

أمل دنقل مصطفى ملح ٩١

خذ رداي شليل حبيب ١١٢

■ القصص

العاقبة جفا صبرة هلتع ٢٩

الحكاية

مصطفى الأسمر ٦٤

آجي

محمد القروي ٢١

أجمل كوابيس الشيخوخة أحمد الشيوخ ١٠٨

الصنوء واللار صمبر عهد الفلاح ١٢٢

■ الفن التشكيلي

نجايات شجرة محمود بلخوش ٨٨

نجايات إتشادية من صورة الشجرة أحمد السرماني ١١

مع مقزعة بالأكوئن حوازية العفر والشعر مع مقزعة بالأكوئن جمال الصماس ١١٥

■ المكتبة

الوجود بين رجفة وأخرى ميسيل ثوليفي ١٤٨

إصدارات جديدة ١٥٢

حول إصدارات الثقافة الجماهيرية ١٤٧

■ الرسائل

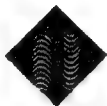
سوريات الغضب للزنجي ولندن، صبرى حافظ ١٥٦

للس قريبي في ديوان أنفياك لست، علي عمار الجنيني ١٦٤

مرؤ لظنود والظنات في نبرة نوريان طيرمين هند الدرماسلي ١٦٨

■ استفتاء يداع

١٧٢



في ذكرى «إلياس أبو شبكة»*

فيم احتجابك؟ لا زهدٌ ولا ورع! وأنت سرُّ بقلب الجمر يتدلّع
الكأس مترعةً، والصحب ما سكرُوا فليس في الكأس إلا الصابُ والوجع
كيف الخلاص؟ وسجن الوقت منفلقاً وأنت فيه نبي ما له شيع
توقف الوحي لم يكمل رسالته وأنت تزعم معراجاً وترتفع
كان في صمتك المسنون حدّاً لظي يغلي، ومعجزة في الأفق تلتمع
وأنت تبهر في دنيا ملبّدة الموت عمّدها والشك والجزع
عوقبت بالصمت والسيان، فانهزما خمسون مرت؛ وهذا الصمت يتقشع

*ألقيت هذه القصيدة في الثاني والعشرين من الشهر الماضي، في الاحتفال بالذكرى الخمسين لرحيل الشاعر اللبناني إلياس أبي شبكة في بلدته «زريق مايكل» بلبنان.

ونحن ننشر القصيدة في صدر هذا العدد احتفالاً بلوز فأروق شوشة بجائزة الدولة التقديرية للأدب هذا العام.

فيم احتجابك؟ هذا عطرك ازدحمت به الدروب، وهذا الشمل مجتمع
يا ناصبا لعناقيد الرؤى شركا وأنت تُمعن في سحر وتخترع
يداك ترنجلان للحن، فانطلقت في «الزوق»^(١) شاخصة
ليلاك ما برحت في «الزوق»^(٢) شاخصة
تُجسم الوهم أطيافا، وأخيلة ونحن بالوهم كم نحيا وتنخدع
لعلّ لمح محياك الذي عرفت يُطل، لو كان للأيام مَرَجِع
تتنطق الحجر المعروق بعضَ لظى وتستشير فضاء كلّه لُمع
وتستدير، ومن كفيك شاردة تندى، وقلب من الأوجاع يُتنزع
عجل وبادر، فكم بادرت مفترعا هذا الوجود الذي بالشعر يُفترع

من سَلَل الحرف إيقاعاً ولوّنه نقرأ على الروح تهواه وتندفع
هذى بلاغتهم قد عفت شرعتها فليس مثلك من يقفو ويتبع
في أمة لم تزل تجترّ حكمتها شاخت، فكل جديد عندها بدع
وإنما أنت نار الله موقدةً وذاك فردوسك العالى وما ينع
أطلق أفاعيه^(٣)، إنا أمة بثمت فهل سيوقظها من عجزها الهلع؟
صدمتهم فأفاقوا، ثم عاودهم من بعد صمتك ما يُغرى وما يزع
أبقوك فردا، غريبا، نائيا، بدداً كصوت عيسى خفيضا ليس يُسمع

(١) الزيق بلدة الشاعر في لبنان

(٢) الإشارة إلى ديوان إلياس «الغامي الدروبس» كما لا يخفى على القارئ الفطن.

لم يعرفوك، ولو ذاقوا طلاك، لما
ولا رأوا لوحك المسطور تحمله
يا قاب قوسين من سلوى ومرحمة
ألقى بك المذُّ يوماً فسوق شاطتنا
يتيمةٌ من غوالى الدر ساطعة
غواصَ لبنان، والأمواج عاتية
باتوا على الوحَم المافون أو هجعوا
فى راحتك، وقلبا فيك ينخلع
يا مبحراً فى المدى، والبحر متسع
فما رأى مثلك العشاق أو سمعوا
يزهى بها صائد فى اليمّ مبتدع
حاذر، فإن العذارى فى الهوى تقع

هذى الغواياتُ كانت من هوى وصبا
هذا الخلود طريق أنت مبدعه
عبادةً لجمال أنت باعشه
فاهتف به عين ماء شتّ أو جبلا
واجمع مريدك من أقصى البلاد فقد
للعبقرين سمت أنت تعرفه
وأنت فى الجمر لا تُبقى ولا تدع
من الفتون، ووحى ليس ينقطع
فى الحرف يورق والأحجار تنخلع
فأنت فى الحالتين الرى والشبع
أفضواً لبابك مسحورين واندفعوا
للسماء جبين فيك ينطبع

هذا فضاؤك خلو ما به أحد
إلا نثاراً بديداً من زمازمهم
كيف الغناء ووطء الرعب يسحقنا؟
كيف الغناء ووجه الذل يلبسنا؟
فى موقف ليس إلا فارس ومدى
هذا غناؤك .. لكن .. من سيستمع!
يزقو بها زامر فى الحى متضع
وهم يظنون أنا سوف نرتدع
وجه كئيب خفيض الرأس مُتقع
وليس إلا جبان دأبه الفزع

الظالمون بنا لم يأسوا أبداً وكيف يأس من راووقه الطمع؟
ودواً لو اقتلعمونا من ضمائرنا وأتينا تحتهم نطوى ونبتلع
هبهم نفوتنا وغاصوا في حناجرنا فكيف لبنان من لبنان يقتلع

شبراً فثبراً.. تضيق الأرض لا تحُ
ونحن نمسك وجه الأرض في لهف
قالوا: سلام فقلنا: علماً! ثم أتى
وقالوا: سلام فقلنا: علماً! ثم أتى
وهل طلبنا مزيداً من مكائدهم؟
لو أدركوا يوم «قانا»^(٣) ما جريمتهم
إذن لراحوا ووجه الأرض يلعنهم
ثاراتنا لم تزل تُذكي مسواجعنا
وأنت بالشعر تملو كل سارية
غواص لبنان والأيام تجممنا
الشعر ما بيننا حلم نلوذ به
من مصر: صوتي، وإنشادي، وقافيتي
يا مانحاً وجه لبنان جسارته

(٣) البلدة التي كان أهلها ضحايا للجريمة الإسرائيلية البشعة عام ١٩٩٦

قول شائع إن الفلسفة انطولوجيا (علم الوجود) ويداية هذا القول عند أرسطو في كتابه «الميتافيزيقا» حيث يقرر أن الحكمة أو للعلم الإلهي أو العلم الأول هو أعلى العلوم النظرية لأنه يبحث في الوجود من حيث هو وجود، وفي محمولاته الجوهرية، بينما سائر العلوم يقطع كل منها جزءاً من الوجود، ويبحث في هذا الجزء ليس إلا. وفي مبحث الوجود من حيث هو وجود ينبغي أن تقتضى العلة الأولى. وفيما عدا العلة الأولى فإن العلل، في رأى أرسطو، أربع وذلك في مجال الطبيعيات. العلة بمعنى الجوهر أى الماهية، والعلة بمعنى الغاية. وبذلك تكون لدينا علل صورية ومادية وفاعلية وغائية. وأرسطو يتجاوز هذه العلل الطبيعية إلى العلة الأولى وهى المحرك الأول الذى يحرك ولا يتحرك. ومن هذه الزاوية فإن أرسطو ينقد الطبيعيين الأوائل لأنهم ينكرون البحث فى الوجود ويتفلسفون من غير مجاوزة الطبيعة فيكتفون بعلة واحدة هى العلة المادية، ويختفون فيما بينهم حول طبيعة هذه العلة المادية.

قال طاليس إن الماء هو المادة الأولى التى تتكون منها الأشياء. ولبيلة على ذلك أن النبات والحيوان يتغذيان بالرطوبة. ومبدأ الرطوبة الماء. ثم إنهما يولدان من الرطوبة، ذلك أن الجراثيم الحية رطبة. وما منه يولد الشيء فهو مكون منه. بل إن التراب يتكون من الماء ويطفئ عليه شيئاً فشيئاً كما يشاهد فى الدلتا المصرية وفى أنهر إيونية حيث يتراكم الطمي عاماً بعد عام. وما يشاهد فى الأحوال الجزئية ينطبق على الأرض بالإجمال، إذ هى خرجت من الماء وصارت قرصاً كافياً على وجهه كجزيرة كبرى فى بحر عظيم، وهى تستمد من هذا المحيط اللامتناهى العناصر الغازية التى تنفقر إليها.

كسمولوجيا أم أنطولوجيا

وقال أنكسيمانس بأن الهواء هو العلة الأولى. فهو يتكاثف ويتخلخل بذاته فيصعد النار فاما، فالتراب فتكون منه ومنها الأشياء بانواعها، وقال هرقليطس بأن النار هي العلة الأولى التي تصدر عنها الأشياء وترجع إليها. هي نسمة حارة حية عاقلة، أرضية أبدية. يعتربها وهن فتصير نارا محسوسة، ويتكاثف بعض النار فيصير أرضا. وترتفع من الأرض والبحر أبخرة رطبة تتراكم سحبا فتلتهم وتنفد منها البروق وتعود نارا أو تنطفئ: هذه السحب فتكون العاصفة وتعود النار إلى البحر.

أما أنيبادوقليس فقال إن العلة الأولى أربعة عناصر:

الماء والهواء والنار والتراب، وهي على السواء ليس بينها أول ولأثن، ولكل منها كيفية خاصة: الحار للنار، والبارد للهواء، والرطب للماء، واليابس للتراب^(١).

وأرسطو يخطئ هؤلاء الطبيعيين الأوائل الذين يكتفون بعلّة واحدة هي العلة المادية أيّا كانت تسميتها لأنه ينبغي التساؤل عن سبب الكون والفساد. والمادة عاجزة عن الجواب عن هذا التساؤل لأنها لا تغير ذاتها. فلا الخشب يستطيع أن ينتج سريرا، ولا البرونز في إمكانه أن يصنع تشالاً. ولهذا فشمة علّة غير مادية هي التي تسبب التغير. ومن ثم يتجاوز أرسطو الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، أي إلى العلم الإلهي وموضوعه الوجود الطبيعي، وليس الموجود. والوجود العام هو الأنطولوجيا. ومن ثم فالأنطولوجيا هي الفلسفة. والفلسفة تبدأ بالدمشة، والدمشة تقضي إلى التفلسف، والتفلسف لا يتم إلا إذا كان صاحبه لا ينشد الإنتاج. وأرسطو يلح،

في أكثر من موضع، على سلب الإنتاج من الفلسفة. فيقول تارة إن صاحب المعرفة، النظرية أكثر حكمة من المنتج، وإن المبادئ الأولى لا علاقة لها بالإنتاج. ولهذا فإن للتفلسف ينشأ في البلاد التي بها فراغ، والفراغ ليس ممكناً إلا مع الثراء. الفلسفة إذن من حيث أنها البحث في الوجود من حيث هو وجود هي أنطولوجيا معزولة عن الإنتاج. وإذا كانت الحضارة مربوبة إلى ابتداء الإنسان التكنيك الزراعي، أي ابتداء الإنتاج فالأنطولوجيا لا علاقة لها بالحضارة. وإذا كانت الحضارة من ابتداء الإنسان فالأنطولوجيا يستحيل معها تأسيس انثروبولوجيا، أي علم الإنسان. وأغلب الظن أن هذه الاستحالة هي التي دفعت كافط إلى بيان تهافت الدلائل الأنطولوجي على وجود الله ليضعف من تأثير الأنطولوجيا على الفلسفة. فالدليل الأنطولوجي يدور على أن وجود الله متضمن في تعريفه، بمعنى أن الله هو الموجود الذي لا يُتصور أعظم منه وهذا هو تعريفه، ومفاده أن ما لا يتصور أعظم منه لا يمكن أن يوجد في العقل فقط، لأن في إمكاننا تصور موجود مثله متحقق في الواقع أيضا ومن ثم أعظم منه، والنتيجة أن ما لا يتصور أعظم منه يمكن تصور أعظم منه، وهذا خلف. وإن قاله موجود في العقل وفي الواقع أيضا. وأرتأى كسافط أن هذا الدليل غلط، لأن الوجود ليس مضموا ذاتيا تختلف الماهية بوجوده لها أو بعدم وجوده. فمعنى مئة ريال لا يتغير سواء كانت الريالات متصورة أو عينية، وبالتالي لا يحق لنا إضافة الوجود إلى الموجود الكامل^(٢). ومع ذلك فقد حاول هيدجر إحياء الأنطولوجيا ليتخذها أساسا لتأسيس علم الإنسان.

مستأول اليد ولذلك يحتفظ هيدجر بلغظ ex-
istence للدارزين، ويلغظ existentio للوجود الذي هو
فى مستأول اليد أى الوجود الأنطولوجى، إذن ماهية
الدارزين، تكمن فى وجوده غير الأنطولوجى، أى فى
ممارسة الحياة اليومية. والحياة اليومية للدارزين، تعنى
الوجود - فى - العالم . وهذا الوجود يكشف عن الـ «هم»
ومن ثم فإن الـ «دارزين» مستوعب فى الـ «هم»، ومن ثم
فهو ملقى thrown. والهم هو الذى يَكُونُ الـ «دارزين»،
ككل. وينتج عن ذلك أن الـ «دارزين» متجه إلى تحقيق
إمكاناته. وغياپ هذا التحقيق يمتنع معه استكمال
الـ «دارزين» لذاته ككل. وهذا يعنى فناه. أما إذا حقق
الـ «دارزين» كليته فإنه يفقد وجوده - فى - العالم، أى
ينتهى. إذن ثمة علاقة بين الكلية totality والنهاية ومعنى
ذلك أن الـ «دارزين» متجه إلى النهاية. والنهاية تعنى
الموت. ونحن نتناول الموت فى الحياة اليومية على أنه
شئ مكروه، ونقول إن فلاناً قد مات، وتصور أن الموت
لا علاقة له بنا. ومعنى ذلك أن الموت ليس حاضراً
بالنسبة إلى، وليس مهدداً لى. ومعنى ذلك أيضاً أننا
نقصد الـ «هم» والـ «دارزين» يفقد ذاته فى الـ «هم»
والمطلوب منه ألا يفقد ذاته حتى يكون أصيلاً.

وعندما يفهم المرء ذاته بطريقة إسقاطية لما لديه من
إمكانات وجودية فإن المستقبل يقع تحت هذا الفهم.
والإسقاط مستقبلى. ومع ذلك فإن الـ «دارزين» فى أغلب
الاحيان يظل منفلقاً على إمكاناته. ومعنى ذلك أن
الزمانية لا تترزم دائماً بمستقبل أصيل. بيد أن هذا
التناقض لا يعنى أن الزمانية أحياناً تفقد المستقبل، ولكن
معناه أن تزامن المستقبل يتخذ اشكالاً متعددة. فثمة
مستقبل أصيل ويسميه هيدجر التوقع anticipation.

يقول فى مفتتح كتابه «الوجود والزمان»^(٣) لقد
نسبنا التساؤل عن الوجود العالم فى هذا العصر. وهو
تساؤل ليس له مثيل لأنه هو الذى دفع كل من أفلاطون
وأرسطو إلى التألف. ويسأل هيدجر عما إذا كان
لدينا جواب عن معنى لفظ «الوجود» ويجيب بالنفى، ثم
يعقب قائلاً: إنه من الملائم التساؤل من جديد عن معنى
الوجود، ولكنه يردف قائلاً: هل نحن اليوم فى حيرة من
أمر هذا العجز عن فهم معنى الوجود. ويجيب بالنفى ثم
يعقب قائلاً: علينا أن نولظ الفهم مرة أخرى ولكن بشروط
أن نرفض القول بأن التساؤل عن معنى الوجود هو
تساؤل سطحي يدعى أن الوجود هو الأكثر كلية،
وإننا نللى الأكثر خواء من بين التصورات كلها، ومن ثم
يصبح غير قابل للتعريف. والبحث عنه يصبح غير
ضرورى. والمفارقة هنا أن هيدجر يرى أن هذه الدعوى
متجذرة فى الأنطولوجيا القيمة ذاتها، وأننا لن نفهم هذه
الأنطولوجيا فهماً صحيحاً إلا إذا أوضحنا التساؤل عن
معنى الوجود، وأوضحنا الجنود التى نشأت منها
المعاني الأنطولوجية. وجوابه عن هذا التساؤل هو أن
الوجود هو الذى يحدد الكينونات من حيث هى كينونات،
أى فهمها من خلال الوجود. بيد أن هذا الوجود ليس
كينونة. الوجود إذن متميز عن الكينونات. ومع ذلك فإنه
يُعرف ويتضح من خلال الكينونات. ففى الكينونات
نختار؟ إننا نختار الكينونة التى تتساؤل عن الوجود.
وهذه الكينونة يطلق عليها هيدجر لفظ «دارزين».
والـ «دارزين» هو تشخص للوجود. ومع ذلك فوجود
الـ «دارزين» ليس له دالة أنطولوجية بالمعنى التقليدى
لفظ «وجود» existentio لأن الوجود أنطولوجياً يعنى
الوجود الذى هو «فى متأول اليد» والـ «دارزين» ليس فى

زيف هذه العلاقة. إذ إن العقل، في هذه العلاقة، يدور في حلقة مفرغة. وقد نلّ كلفنط على هذا الزيف في نقده للدليل الأنطولوجي. فهذا الدليل الأنطولوجي يعتمد على تصريح الله بأنه الموجود الكامل. ولكن الوجود ليس محمولاً ذاتياً تخلف الماهية بوجوده لها أو عدمه. فالماهية هي هي بالإضافة إلى سنة ريال متصورة ومئة ريال عينية. فليس من حقنا إذن إضافة الوجود إلى الموجود الكامل.

الأنطولوجيا إذن عقيمة، وعمقها مريود إلى أن الوجود العام يبتز الإنسان من الكون. وعلاقة الإنسان بالكون هي العلاقة الأساسية ذلك أن الإنسان لا يوجد - في - العالم، وإنما يوجد في علاقة مع العالم أو بالأق مع الكون. وقد كانت هذه العلاقة مغموسة في الأساطير في البدايات إلى أن نشأت الحضارة في وادي النيل وادي حجلة والفرات والهند والصين. ففي هذه المناطق حدثت ثورة في إنتاج الطعام كان من شأنها أن غيرت الأسلوب المادي والاجتماعي للوجود الإنساني. وسبب هذه الثورة مريود إلى أزمة الطعام في عصر الصيد التي دفعت الإنسان إلى ابتداء التكتيك الزراعي. وبفضل هذا التكتيك الزراعي نشأ العلم. فمن الأشكال المنتجة في عملية الغزل نشأت الهندسة، ومن عدد الخيوط التي تنطوي عليها هذه العملية نشأ علم الحساب، ومن الحركة الدائرية التي تنطوي عليها عملية التسيج تأسس علم الميكانيكا واخترعت وسائل المواصلات.

وقد كان من شأن إبداع الحضارة أن تغيرت علاقة الإنسان بالكون. فبعد أن كانت علاقة أفقية أصبحت

ومعنى ذلك أن المستقبل الأصلي يجب أن يتحرر من المستقبل غير الأصلي. وال «دازين» نادراً ما يكون في حالة توقع. ومعنى ذلك أن المستقبل الأصلي يجب أن يتحرر من المستقبل غير الأصلي. وال «دازين» نادراً ما يكون في حالة توقع.

وتأسيساً على ذلك كله يمكن القول بأن هيدجر قد شعر بخيبة أمل في استعادة الإنسان لوجوده الأصلي بسبب طغيان ال «هم» في الحياة اليومية، ولدينا دليلان على هذا القول. الدليل الأول أن هيدجر في مقدمته للطبعة السابعة الألمانية لكتابه «الوجود والزمان» يقول: «إن الطباعات السابقة مكتوب على غلافها عبارة «الجزء الأول» إلا أنني قد حذفت هذه العبارة في هذه الطبعة. فبعد ربع قرن لم يكن ممكناً إصدار الجزء الثاني إلا إذا أعدت صياغة الجزء الأول من جديد» والدليل الثاني إشارته، في خطة بحثه، إلى أنه لم يتناول على الإطلاق بحث الجزء الثاني وهو الخاص بالبحث في الملامح الأساسية للتدمير الفونولوجي لتاريخ الأنطولوجيا مع بيان إشكالية الزمان كمفتاح. كما أنه لم يتناول بحث القسم الثالث من الجزء الأول وهو الخاص بالزمان والوجود.

واعتقد أن الامتناع عن إصدار الجزء الثاني مريود إلى أن الوجود من حيث هو وجود هو نقطة البداية. ذلك أن هذا الوجود العام لا علاقة له بالإنسان، لأن الإنسان ليس له علاقة بهذا الوجود وإنما علاقته بالكون لأن العقل لا يعمل إلا في الكون، ولأن العقل على الرغم من أنه جزء من الكون إلا أنه في إمكانه أن يعي الكون في حين أن الكون لا يمكنه أن يعي ذاته. ثم إن العقل لا علاقة له بالوجود العام. والدليل الأنطولوجي يعبر عن

للحديث والقديم هو فارق كيفي. فالفيزياء النووية الحديثة هي بداية تحكم الإنسان في الكون. وهذا التحكم لم يكن وارداً في الفيزياء النووية القديمة.

والحاسبات الالكترونية تمثل مكان الذاكرة فلا يبقى للإنسان سوى الإدراج. وبذلك يسهم في النقلة الكيفية لينزغ الإنسان الكوني.

وغزو الفضاء الكوني يستلزم تعود الإنسان على الحياة في الفضاء. وهذا من شأنه أن يحدث تغييراً جذرياً في الإنسان ينفي بيزوغ نوع جديد يكون في مقدوره تمثل الكون ذا الأبعاد الأربعة الذي تنبأ به أينشتاين. ومن شأن هذا التمثل أن يسمح للإنسان برؤية الأحداث قبل أن تقع فتزول غربة الإنسان عن الكون.

ونخلص من كل ذلك إلى أن مستقبل الفلسفة يكمن في أن تكون كسمولوجيا وليس أنطولوجيا.

علاقة راسية. وهذه العلاقة الراسية تعني مجاوزة الإنسان للكون. وهذه المجاوزة تعني قدرة الإنسان على تائيس الكون، وتائيس الكون يعني الوعي بوحدة الإنسان مع الكون. وتائيس الكون ليس تاماً، وبالتالي فالوعي ليس تاماً. وتام الوعي هو بتمام وحدة الإنسان مع الكون. بيد أن هذا الوعي الكوني لن يكون ممكناً إلا بيزوغ إنسان كوني. وهذا الإمكان ممكن استناداً إلى قانونين: قانون النشوء والارتقاء وقانون الانتقال من الكم إلى الكيف. ولكن القانون لا يعمل في فراغ وإنما يعمل في واقع مادي. والواقع المادي الراهن يتمثل في الثورة العلمية والتكنولوجية وهي تدور على ثلاثة محاور: الفيزياء النووية والحواسبات الالكترونية وغزو الفضاء.

تفصيل ذلك:

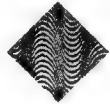
الفيزياء النووية هي علم الكون حديثاً وهي الفلسفة الطبيعية قديماً عند الطبيعيين الأوائل. والفارق بين

الهوامش

(1) Aristot Le, Meta Rhysico, (Trans. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1960 P.p. 983b-989b.

(2) Kant, Critique de la Raison Pure, Flammarion tome 2.

(3) Heidegger, Being and time Scmpress 1962. p. 1.



أبراج بابل

(١)

حينما رحلوا
 كانَ في الأرضِ
 ما يشبه السيفَ والحفرة الخاوية
 أَعْتَمَتْ مِزْهَرِيَّةُ هَذَا الْفُضَاءِ
 والبلاد التي اُحْدُودِبَ التَّخَلُّ فِيهَا
 تَلَوُذُ بِأَخْر ما يَصْطَفِيهِ التُّرَابُ
 سُنْصُنَى لَصُوتِ ارْتِطَامِ الْعِظَامِ عَلَى الْأَرْضِ
 نَهَوَى إِلَى قَاعِ هَذَا الْخَرَابِ
 وَلَكِنَّا لَا نَمُوتُ

وها نحنُ يا صاحبي لا نقول الوداعَ ولا نشتهي
نسلُّ رماحاً مخبأةً في الثيابِ
لنتخس أضلاعنا ونأكل هذي البيوتَ
كفاكهةٍ مُرةٍ وأخيرةٍ

...

ألم تَرْنَا
كبرنا ألوقاً من السنواتِ في لحظتين؟
وفي اللحظة القادمة
سنخلع أجراً هذا العذابِ
ونكمل بالموتِ أسفارنا.

...

انتظرنا طويلاً
طويلاً بلا أملٍ
وحين أتى المصطفى
ورَعَ الحبزَ فينا
وقاسمنا في المنافى لفافته
والسرير المخلع
صبَّ في دمه ركوةً للرفاقِ



خیول المعز الانیس - لیثوگراف - ۷ الوان للفنان دی کیریکو

ومضى موغلاً في متون العراق

(٢)

قمرٌ على طبقتين في «ديه» البهى

سماؤه حبرٌ ودمعته سحبٌ

قمرٌ على سَجَّادَةٍ بيضاء

يسجدُ لا ينامُ كأنما

ضربته حُمى العاشقِ البدوى

فاستلقى . . . ورغبته حجابٌ

وأقامَ ينتظرُ التى غابت

فلَمَّا كادَ

أو لَمَسَتْ أَصَابِعُهُ النَحِيلَةَ خَصَرَهَا النَجْفَى

أوقفَهُ العَذَابُ

....

قمرٌ - خرابٌ

وينامُ فى أبراجِ بابلَ

وجه طاعيةٍ ينقرُهُ الغُرابُ

ووجوه فلاحينَ منشورينَ فى الأهوارِ

فى قاعِ السوادِ الحىِّ مثلَ ضفادعٍ غرقى

ولم يرثوا سوى أصفادهم
سكنوا هنالك في المياه
وأصبحوا : دُمهم شرابُ

....

قمرٌ - غِيَابُ
ليلوحٌ في بغداد
ما بين الرصافة في مدار الخلدِ
والصحراءِ بابُ
ورأيْتُهُمْ دَخَلُوا

على أقدامهم زمرُ الملوكِ
ونحوهم أطيابُ فارسَ
أو قوافلُ من بهار الهندِ، شاخصةٌ،
تحفَ بها القبابُ
ورأيْتُهُمْ خَرَجُوا

كما لو أنَّ عاصفةً تفرقهم
وتخطفهم عَقَابُ.

.....

قمرٌ - سرابُ

ويطير من بغدادَ حتى قاصيونَ
وصوته المشغول من قَصَبٍ على الأهوارِ
يرسُمُ ظلهُ
ومياه دجلةَ حوله
ينساب من زمنٍ إلى زمنٍ
وتسبِقُه القبابُ
قَمَرُ تَشَرَّدَ عن منازلِهِ الأخيرةِ
فانثنى
فدنا
فهزَّتْه الكلابُ
فأقام أدنى ما يُقيمُ لضوئِهِ قَمَرُ
وهنا هُناكَ أراد أن يقفَ الغريبُ على الترابِ
ولا تُرابُ.

(٣)

نحنُ لا نلمسُ الآنَ شيئاً
ولا نملكُ الآنَ غيرَ خيالاتِ آبائنا وقُرانا
وفي أولِ الموتِ نبتدئُ الانتظارَ
شُموسُ مجفِّقةٍ في الأعلى

وفوق الجناتن عرسٌ يزغرد فيه الذبابُ
وحدها فى الخليج المراكبُ تبحر خاويةُ
بلا نشوةٍ تتأرجحُ فوق مياهِ الجحيمِ
والصيادونَ فى قاعِ أجسادهم سَمَكُ دائخٍ
وتبحر فيه المياهُ
كل شيءٍ هنا غارقٌ فى عَمَاهُ
صاعدونَ على سُلَمٍ لا يؤدى إلى الله
والطيور عن النخلِ ترحل
وهم راحلونَ
حَمَلُوا فوق أكتافِهِمْ
مواعينهم وقُرَاهُمْ
وشيثاً من الرعبِ يلمع تحت القميصِ
العيونَ البوارقَ
أمَّ الكتابِ
غادروا
تركوا البابَ منخلعاً خلفهم
تركوا الزيتَ فى الصحنِ
والكتبَ المدرسيَّةَ

حناجرهم
ويقايا سراويلهم
إنهم هكذا رَحَلُوا
ثم عادوا على متنِ قوسِ النخيلِ
وقفوا في صفوفِ التَّعَبِ
ليس للخبزِ
لكنما للرحيلِ...
كأنَّ المتأفَى إقامتهم في الزمانِ البخيلِ
يا بلاداً أَفْلَتَتْ من مدى جاذبيتها
تُرى كيف نسرقك الآنَ من قبضةِ السرطانِ؟
ومن فَلَكَ العقربِ - الأفعوانِ؟
انكسر الجصُّ في السقفِ
وانحطمت أضلَعُ الكروانِ
يول الجنودُ على النخلِ
والنساءُ العباءاتِ يبرقن خلفِ العيونِ
تسافر أعضاؤهنَّ لكى تشتري
«تُمنَّ» الموتِ من قُتُحاتِ الجنونِ
من فسوخِ الموابيرِ والعابرينِ

يفىء مصاييح بغداد زيت عجيب
و «جسر المسيب» أعمى
بقية خوف تحرك أعضائهم فى المساء
على شاطئ النهر
تمشى سراويل من عسى
واقنعة من وجوه خفية
فجأة سينغرس النصل فى الظهر
أو فى الجبين
فجأة لا تبين
سوى نقطة الدم تنساب فوق الرصيف
وتشربها بواليع بغداد...

....

رأيت «النؤاسى» يحمل نصلاً كبيراً
ويوشك أن يطعن النادل المستريب
- دلقوا خمرهم فى المراحيض - قال ...
وأجهش حتى بكت روحه فى الإناء الكئيب
وخمس دوال تحاصره كالأفاعى
وكان «النؤاسى» يشرب آخر ما سكبوا

من طلاءٍ على قبره
ثم يمضى إلى نوبة الحرسِ الملكيِّ
وها شهریارُ يقطعُ ماءَ الفراتِ بِسِكِّينِهِ
ويقتل ما تركته الحكاية في أرضهِ من لُصَّانٍ
عناكبُ في جرّةِ الخمرِ
تَقْشِرُ هذا الطلاءُ
وفي شرفةِ الله طائفةٌ ورقيةٌ
صراخُ طيورٍ على برجِ بابل
أبائلُ في السهلِ مذعورةٌ
وفي الأرضِ ساقيةٌ
تتجرجرُ نحوَ الورا

.....

لم يَكُنْ مطراً
ليصلصل بين الغصونِ
لا إشارات للريح
أو رسالة غيمٍ بعيدة
هرَمَ الوقتُ يا «بَدْر» هذا الفتونُ
وينداح في جوف نخلِ الحصبِيبِ الغرابُ

تساقط في منحدرات المياه
كُرأتُ الجنونُ
وفي الجذع يختبئ الجرذُ والافعوانُ
زرقة الماء باهتةُ
والطلاء الخفيف على الهَوَرِ يكشف أسرارهِ
يموتُ «حَمْدُ»

مرتين يموت مراراً
ولكن عينيهِ في القاع مفتوحتانُ
خبزه لا يزال على سعف النخل متظراً
وكوز أماسية بارداً
وأبناؤه في المساء يعدون أقدامهُ
رجُلُ القش تحشوه أيدي الجنودِ
بألْهة من دخانٍ
يخوضون هذى المعارك، أين؟
يطلع من داخل الفارس الورقي
شيء يُسمَّى الحصانُ
ينظر في السهل نحو السماءِ
لا يرى غير صورته

وحين يظنّ الزمانَ مشى نحوه
ينقل بيده خلسة...

ثم يدخل في ظله ويغيب...
آه يا بؤسَ نخيلِ الخصيب...

...
سنتزعُ الآنَ أحشاءَ هذا الوثنِ
ونلقى إلى النارِ فهدَ الحريقه
بقليلٍ من الأخضر المتبقّى لنا في النخيلِ
من التبغ في فمنا
من الماء في الساقية
سنصنع فخّارة الأرضِ ثانيةً
والصواني على مصطبات البيوتِ
ومن خفقة الطينِ نُهدى إلى امرأةٍ نُهدّا

..
مزيدياً من الطينِ
من رَقَمِ الطينِ
كي نكتبَ تاريخنا
مزيدياً من الدمعِ والفاكلاتِ

سنبقى هنا وحدنا فى تماثيلنا الباقية
فى الزقوراتِ
فى الجرار التى هشمته الهراواتُ
فى الصبية تخلع صندلها
وتسير على الماءِ حافية فوق خدّ الفراتِ
وهى تذرعه جيئةً وذهاباً . .
سَمَكٌ يتقاذز
حتى يلامس أعضائها

...

هل يجيئون من تعب غامضٍ؟
هل نُعول يا سيدى
على ضوءهم وخطاهم؟

...

إنه الرعدُ يطرق باب الحياةِ
أم هو الصوتُ لآسلافنا؟
كل ما يرحل عنا يعودُ
من سیرفَع هذى الكوابيس عنا
فتشتر الشمسُ فى قوسِ هذا الوجودِ؟

أرى فوق هذا البناء
شفقاً من طيورٍ
يلوح ويخبو
رغاريد من لثعات الصغار
قمرًا تحت ضوء القمر
نساءً ويخفن فوق سرائرهن الزهور
على البطن ورد رقيق
يشف كضوء عليل
ورمانة في السرير مجمعة من نهود النساء.

....

سنقترع الآن للشمس
لن نبيع إذن وجهنا وخطانا
قبرنا وعظام آبائنا
ما تبقى من الصور العائلية في البيت
ورائحة الثوم عند الضحى
والحليب الذي فار من ضرع أبقارنا

...

وصَلْنَا إِذْنُ

فلتتظرونا السماء
المجاريف قائمة في الحقول
يلمّ النهر
والعرق المتفصّد من قدم الراعي
واقفان هنا
فلتفتح ثوبجة هذا الزيد
فغسل بالماء وجه الدماء.

...

قليلاً من الشمس أو من هواء العراق
جرعة من فُرات
ولو رحمته التماسيح أو سممته الأفاعي
لكي نستعيد مزامير أسماننا

...

أيها الرجلُ البالغُ الحزنُ
يا آبتِ
أراك على تلةٍ في أعالي الشّامِ
تحدّق في الأفق حيناً
وحيناً تشير بإصبعك السهم نحو الحمام

أنتبكي؟

أنتبكي إذن يا غريب؟

وتصغي إلى صوت ماءٍ

على سقفك النجفيّ الكتيّب؟

إلى الشاي في حائط القبو

متحدراً من عيون الصغار.

...

أيها الطائر المتعمم بالريح

والرعدة الصافية

أبى

يا شريد العراق

بيروت

الحاقلة جدا



دخل غرفته في الصحيفة التي يعمل بها مكتئبا، وجدها هناك، ضخمة الجسم، شعراً منفوشاً، عمرها يناهز الأربعين، قابعة على كرسي، وكأنها طامسة في حوض ماء، أخبرته أنها في انتظار زميله عصام المقيطى، وقد خرج توا من الغرفة لحاجة ما. «من حضرتك؟» تسأل ليصبح فضوله الدائم: «أنا نبيلة بقللاوى، أصلى من الخليج، أسكن حاليا في لوس أنجلوس، مررت على لندن الآن أثناء طريقي إلى أهلى» أجابته بأروحية من يتوقع السؤال، رد مجاريا عفويتها: «أهلا وسهلا» شعر أنها لم تكف بذلك، بل تريد الاستمرار في الحديث معه: «أسكن وحدى في لوس أنجلوس»، «وحدك؟!» «بوغت لاستغرابه، ثم خجل، لتدخله في شيء لا يعنيه، «نعم أنا وحدى، أسكن وحدى، أنا حرة، شقتى هناك أعيش فيها»، اقتنع بمنطقها وصراحتها متعاطفا، اكتفى ليكفر عن جهله، بكلمة: «لطيف». مازالت نبيلة، على ما يبدو، راغبة في إتمام الحديث: «أهلى مازالوا بالخليج، والذي متوفى. الغريب أن علاقتى به مازالت علاقة حب/ كره، انتحرت، مرة، بسببه، بلغت ٤٨ حبة أسبرين، نقلوني إلى المستشفى، وهناك جاء كل من أعرفه إلا هو، بينما انتحارى كان بسببه...».

جاء عصام في تلك اللحظة للغرفة مستعجلا، وجدها منسجمة بالجلسة، امتعض، كيف يفلق الحديث؟ يوجهه إلى دفعة أخرى، لم يعجبه تطرقها إلى أمور شخصية مع زميله القريب، حياة الإنسان، بنظره، يجب أن تبقى سرية، بكل الأحوال والظروف، يعطى من حوله أمورا سطحية، أو فلتكن على الهامش، هكذا تمشى... لا شيء عميق، يستلجم ما يردده، بين حين وآخر، على أنه حديث نبوى يعتز به، يرويه لمن حوله ليأخذوا به من أجل نجاتهم، يردد ما سمعه: «وإذا بليتم فاستقروا» على أنه حديث نبوى شريف لا يحتمل إلا أن يكون صحيحا، يفسره بالطريقة التي ترضيه، حسب مرامه.

مستأنسا بالتفسير، هذه المرأة يجب إيقافها، صاح على زميله الصحفي، مطبعا، مفخما، لا فى لفت الأنظار إليه أو إعلاء شأنه، بل من أجل أن يلهيها، يخذعها، وفى الوقت نفسه يخفيها عنه، يهريها بالعبادة، إذا أمكن، يحتفظ بها لنفسه فقط، باقل الخسائر المادية والروحية المتوقعة به.

صاح على زميله، مشيرا إليه بإصبع الاتهام، واصفا قدراته، يمدحه ويثنى عليه، كمن يويجه لإسامة دوره:

- هذا أحسن شخص بالصحيفة خبير بالموسيقى.

بمجرد أن سمعت نبيلة بقلأوى الكلمة الأخيرة حتى عقيت:

أنا أحب الموسيقى.

الله أكبر كم من أشياء تحبين! سكنت على مضض، لكن الزميل المدحور، فاته أن الكلام عنه لمجرد ذر الرماد فى العيون، امتطى صورة الفرح، أقبل عليها بكل أجراسه وخلأخيله، سالها وكله عين:

- صحيح؟!

- طبعاً أحبها.

يا للمصيبة! فتحت لهما باباً جديداً، على أن أسده بسرعة، قبض على زميله متلبساً بحب هوايته الوحيدة، والأخيرة متعباً كى يمسك قطة، يلاطفها، يمسح فروها الناعم، قبل أن تهرب منه، ضجرة، يائساً من أن يقيدها بين أحضانها، وجه السؤال لها مكتظاً بالبهجة:

- أى نوع من الموسيقى تحبين؟

- أحب الأوبرا.

لا بأس، تفرغ لها كلية، تصور أنها ستقول أنها تحب «شهرزاد» أو «الدانوب الأزرق» أو ما شاكل، تحب الجاز أو الأغاني الشبابية أو حتى أغاني عبدالحليم حافظ، مع هذا لا بأس، أحس بحاجته القصوى للمزاح لسبب مجهول، دهش متفاجئاً من قدرته على ثرد خبير فى قصة الحياة البوهيمية. البناية عابسة متجهمه، دائماً مهمومة، نادراً ما تمر بها نسمة هواء من الفضاء الطلق أو يفتح الباب فيها دون يقظة الحراس المنتبهين، خوفاً من قبلة فى هذه الأيام، أو من حامل متفجرات، الكل خائف على عمره عندما تذكر هذه الأشياء.. الصحفيون مرهقون، متضايقون من بعضهم البعض، قسم منهم محشور فى مهنة الصحافة لا عن رغبة أو تافيل وإنما لعدم وجود وظائف أخرى، أو لأجل خاطر فلان أو إعلان الذى توسط له لإشغال الوظيفة الصحفية حباً بالارتزاق. سقطت نبيلة بقلأوى بينهم كهدية من السماء للتخفيف عن شقاء البشر المساكين. عاد لأسلته الملحة متلهفا وكأنه يقرب كرسيه منها من شدة الزحام:

.. ولماذا تفضلين موسيقى الأوبرا؟

.. أحب أن أبكى.

الحمد لله! ما أجمل السبب! امرأة ثرية، حرة، تعيش في لوس أنجلوس، تمر على لندن في طريقها إلى أهلها في الخليج، ربما مرة في السنة، تبكى عند سماع موسيقى وغناء الأوبرا، شيء منغش، دليل الإحساس، لزيادة التوضيح، قالت نبيلة، بدورها، ولإعطائه فكرة كافية لإشباع فضوله وزيادة مطوماته اللازمة:

.. حجز لنا عصام، هذه الليلة، للذهاب إلى دار الأوبرا لسماع أوبرا «لاترافانتا».

مطت الكلمة الأخيرة مطا حتى صار الألف ألفا ثم ألفا. عصام منهمك مشغول بتهيئة نفسه للخروج معها من بناء الصحيفة كلية، مستعجلاً، كي ينهى علاقتها بزميله الفضولي المتحشر. يرتب حاجياته ومقالاته في الملف، يضع تسمات منها في الأندراج، تحرك أخيراً، قائماً من على الكرسي، مشيراً لها، بانفراج، أن أن الألوان هيا قومي، لنلتج. في آخر لحظة تذكر زميله المهمل مفكراً في مستقبله معه في الغرفة، وحدهما، غداً، انتبه للأمر، فترثت قربه، لتطبيب خاطره، لإعطائه حصّة لذيدة ولو ضئيلة، من المتعة التي سيهرع لها، ناوشه نقّة، حاسباً حساب انتقامه منه، انتقام المحروم، لاشك، غرف بيده من أجل تطبيب خاطره وتسليته، شيئاً منها أثناء النظر لها، أعطاه له لتبرئة الذمة:

.. نبيلة رسامة وكاتبة قصة.

.. صحيح.

أعاد الزميل هذه اللفظة، التي لم يعد لها معنى، وكان لا توجد في قاموسه كلمة مناسبة، أثناء ذلك، شعر الزميل أن قدميه تقفان للقيام أيضاً، استسلم للوداع المرتقب الذي يوشك أن يحصل الآن، مد يده لحصافحتها ممثناً من هذا اللقاء السريع البهيج، مسروراً من حسن العشرة. وقبل الخروج النهائي أتمت نبيلة لبس معطفها خوفاً من برد لندن، حسب تعليقاتها، مستكملة تعديل نفسها للذهاب بعيداً عن مكان لا يشبه الجنة الموعودة، ناهيك عن جنة عدن الموصوفة بالآديان. شرعت تسير أمام عصام متأنية، بثّث وتكسر، متمايلة، الخوجلى، لوت رقبته قبل أن تغيب، موضحة اهتماماتها بالختصر المفيد:

.. أنا أرسم سريالي، أعمل كولاج أيضاً، فن حديث.

يا ساتر، خرجت هذه الكلمة، دون أن يدري، من شفّتي الزميل الواقف للوداع، ضغط عليها بقسوة من بين أسنانه، مستاء من أن اللفظة قاسية كحد منشار.

في اليوم التالي جاء عصام متأخراً، تلقاه زميله دون الأحضان مثلها، تحرى ما جرى له الليلة الماضية، ما أخبأه وكيف أمضى ليلة أمس مع نبيلة في حفلة الأوبرا، ينبش بفضول رجل مهمل ملقى في الشارع، بينما يرى غيره قد تمتع بالرقص في أرقى الصالات، عصام يمارس سلوكه السهل للمتت مع، المتبرج كالليونير (أوناسيس) عندما يأتيه محاسبه

بعشرة ملايين دولار، متسائلا منه أين يضعها، فيضجر منه مؤنبا منزعا: «ضعها في أي مصرف تشاء، في (باركليز) أو (ويستمنستر) أو (لويد) أو غيرها، ضعها في أي حساب لي في هذه المصارف ولا تضايقني».

عصام، اليوم، منزوع من نبيلة ليلة الأوروا. لماذا بالله عليك؟ أوه، لقد جلست قريه، محتكة به، طيلة الوقت، خدا إلى خدا، يدها امتدت تريد أن تمسك يده، تمصرها بين حين وآخر.

همس في أنفها مؤنبا: «نبيلة، على مهلك، عيب، الدار ليست كباريه، إنها (كوفنت كاردن)». زعلت منه نبيلة زعلا شديدا: «قلت كباريه!» أكلت رأسه بعد ذلك، تعيد وتصل احتجاجها: «تقول أنا من الكباريه، أنا من الكباريه، أهذا رأيك في، أنا فاتحة شفتي في لوس أنجلوس، أنت شفتها، أنا أدعو، أكرم، أضيف، أنا من الكباريه؟» وعصام يتوسل بها أن تستكت، يرجوها: «الله يخليك، نبيلة، اسكتي، دعينا نسمع» وهي لا تابه برجائه، تصر على مناقشته في تلك اللحظة بالذات، تريد إفحامه: «لا، لا، أنت قلتها، الحين قلتها» وعصام مضطر للرد عليها لتهدئتها: «يا بنت الحلال، أنا لم أقصد شيئا، لم تتأثرين، وتلع نبيلة: «لا أنت قلت أنا من الكباريه، أنت قلتها، التو قلتها» وعصام يكرر اعتذاره: «لا حول ولا قوة إلا بالله، والله العظيم لم أقصد شيئا، أنا اعتذر، الله يهديك» وهي: «لا، لا، أنت قلتها، الحين قلتها» والموسيقى تعزف، والفناء يصدر خارجا من القلب المملوء بالحب والغضب والمفجرة، يسمع باذنهما وكأنه ظنين زنبور.

أين أجد مزهية للورود في هذه الدائرة الناشفة إلا من الأوراق والأقلام؟ عصام يبحث متسائلا في أنحاء دائرته مستاء، ذلك النهار. يدها تحضنان باقة ورود يانعة ملونة، عطرها يضوع في الأنواء. أخيرا عثر على إناء قبيح الشكل منسي رمي في زاوية على أحد الرفوف. أخذه مدردما وملأه بالماء إلى نصف من حنفية في داخل مكان يسمونه مخزن الحوائج وفيه زاوية لتحضير الشاي، خرج منه موبخا نفسه على اختياره الرديء، لهذا الإناء القبيح بدل أن يكون مزهية رشيقة أنيقة تليق بالورود المتمايلة على بعضها البعض من شدة اللطاف:

«انظر بالله عليك، انظر لهذا الإناء، لم أجد إلا هذا الوعاء الكريه مثل الطيط ما العمل.

أراه زميله القابع كالعادة بمكانه، المحتاج لأي إشارة ليخرج من صمته وضجره الدائم. أراه الورود المحمولة على ساعديه، فض بكارة السيلفون والشريط الساتان الملفوفة بهما. قرأ بطاقة الإهداء المرسلة بواسطة بريد خاص إليه في الدائرة. قرأها بصوت عال، بعد أن نزعها من باقة الورود المسكرة:

زهور من مخزن هاروز

من نبيلة إلى عصام

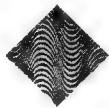
المجنونة! تصور المجنونة، هل تستطيع أن تفهمها؟ وضع باقة الزهور في الإناء البشع، منزعا، مرة أخرى، كأوناسيس، متكررا من نقوده الفائضة المنكسة في المصارف قبل أن يموت، شاتما لاتما من ذكره بها: «المجنونة بعثت لي ورودا من أغلى محل في لندن، من مخزن (هاروز)، وعلى عنواني بالدائرة، يا أخى ماذا فعل؟! مجنونة».

كان زميله الذي تسربت له معاينات الزويمة، وشاركه في حصة لذينة، ولو صغيرة لا أهمية لها، يسيى بالمنظر كله، متمالكا نفسه من الضحك، يخالس النظر للورود الرائعة: «يا أخى المجنونة عاقلة، فهي لا تبعث الورود على عنوان بيتك، فأنت متزوج ولديك أطفال وتخاف من زوجتك». أجبر نفسك على السكوت، لا فض فوه، هبط رأسه ساجدا على الصحيفة أمامه، مفتشا عن فضائح ولو بالورق، ممارسا مهنته، صحفى بالتمام والكمال.

بقيت الورود هادئة زاهية بالغرفة، منتظرة، لعدة أيام، قبل أن تذبل وتتفتت ككل شيء في هذا الوجود، لم تنفعها وسائل دفاعها الصامتة الشوكية المثبتة بين طياتها الناعمة المفعمة بالعطور، دون حول أو قوة، مثل النواهارات.

لندن 1997.





قصيدتان

الظل

... وَهُوَ الظِّلُّ
 لَا تَلْسَعُهُ نَارٌ
 وَلَا يَفْسِلُهُ الْمَاءُ
 وَيَسْعَى عَلَى التُّرْبِ وَلَا أَثَارَ
 يَحْيَا دُونَ أَنْ يُسْقِفَهُ بِالنَّفْسِ الْحَيِّ هَوَاءُ ...
 ... عَيْنًا نَحْسِبُهُ مُتَسَخِّمًا مِنَّا ...
 بَشَرًا كُنَّا .. جماداً أو زواحف
 أَوْ ذَوَاتِ الْأَرْبَعِ الْمُرْتَبِعَةِ!
 فَخَيَالٌ هُوَ فِي إِظْلَامِهِ

أَعْمَقُ مِنْ أَفْكَارِنَا .. عَابِرَةٌ أَوْ سَاطِعَةٌ !!!
أَزَلِيٌّ أَبَدِيٌّ
وَأَذَنْ ... أَنْفَسُ مِنْ خَبِئَةِ الْكُنُوزِ الْأَرْبَعَةِ

الحجر

... قَبْلَ أَنْ يَتَرَسَّبَ فِي ظِلِّهِ الْحَجَرُ ...
كَانَ مَاءٌ وَشَيْئًا مِنَ الرَّمْلِ كَانَ
وَكَانَ هَوَاءٌ
وَنَارًا تَلُوبُ . . وَتَسْتَعِرُ
قُلْتُ مَاذَا لَوْ أَنَّ يَدِي فَرَكْتَ حَجَرًا
هَلْ يُعُودُ كَمَا كَانَ رَمْلًا وَمَاءً
وَنَارًا مَزْمِمةً وَهَوَاءً؟
تُرَى . . هَلْ يُعُودُ كَمَا بَتِ أَنْتَظِرُ
... هُوَ كَنْزٌ عَصِيٌّ
فَأَيُّ تَمَائِمٍ تَلْزِمُنِي؟؟
كَيْ يُبَوِّحَ بِأَسْرَارِهِ الْحَجَرُ

أندريه مالرو ت : رمسيس يونان

أما أن عهداً جديداً قد بدأ، وأن التصوير فيه قد ولد
حوالى عام ١٨٦٠، فهذا أمر لم يعد أحد يجهله. وأما أن
معه قد بدأ ماضٍ للفن لم يسبق له مثيل، فذلك أمر لم نكد
نظن له إلا اليوم. ولقد مضى زمن طويل منذ أن توقف
الفن عن أن يكون على ما كان عليه في الشرق القديم، أو
في العصر المسيحي، وفي آسيا وأمريكا الراسيتين بل
وفي بلاد الإغريق. وإنما لم نعد نرى في الفن اليوم زينة
الحياة التي رايتها فيه المذاهب الجمالية المتعاقبة،
والشعور الذي يخامرنا أمام لوحة Lapicta D' Avis
(أحران العذراء الأقيونية)، أو لوحات فيلاسكيز
ورمبوانت، وتماثيل موساك (الفرنسية) وإيلورا
(الهندية) ولونج - من (الصينية) وأمام التماثيل المتينة
الإغريقية أو المكسيكية والسومرية الحديثة والمصرية، ..
شعور لا يصدق التعبير عنه إنما هو بعبارة ترتبط بفكرة
المتعة حتى وإن كانت متعة العين أو بفكرة الجمال بمعناه
التقليدي.

ومن الجلى أن الباب الملكي بكاتدرائية شاتوتر،
وتماثيل جوديا، لم تخلق للتذوق، والشعور الذي توحى
به إلينا لا يمت بصلة إلى هذا المعنى.

ومن يرون أن الفن موجود وقائم فعلاً. وهم من نطلق
عليهم اسماً غريباً هو «الهواة» لأن حضارتنا لم تعثر
على اسم آخر يليق بهم، لايجمع بينهم صفاء الذوق أو
حسن التخير، وإنما يجمع بينهم إقرارهم بوجود القوة
الخفية التي تسمح على الراقع التاريخي لأنها تعتمد على
سبل أخرى غير سبل الجمال، وتُضفي صفة المثل
الفعلى في نظرهم على رسوم من عصر ما قبل التاريخ،
لأن كلمة السحر تعجز عن تفسير قوالبها، وعلى التماثيل

تناسخ صور الألمنة*

* مقالة كتبت "La Métamorphose des Dieux" لوزان، سويسرا،
١٩٥٧. وهذه الترجمة العربية التي كان الفنان الراحل رمسيس
يونان قد شرع في إنجازها دون أن يسهله أجله ليتمها، قد عثرت
عليها أسرته مؤخراً بين أوراق الفنان الكبير، وقد سلمها الاستاذ
إدوار الخراط للمجلة، بناءً على رغبة أسرة الفنان في أن تخص
بها قراء (إبداع)

الكرايبي «. وكان اللوفر في عهده متحف عاديات؛ وفي المتحف البريطاني، كانت آثار البارثون الرخامية تبدو كأن لها طابعا عتيقا؛ أما تمثال النصر الساموتراسي فلم يكن قد كشف عنه بعد.

وقد تحدث **بولدليس** دون شك عن «الهمجية» التي لامحصى عنها، ويتصف بالتركيبية والصيبانية، والتي غالبا ما تخلل بادية في الفن المكتمل (مكسيكا كان أو مصريا أو آشوريا) وترجع إلى الحاجة لرؤية الأشياء على نطاق كبير؛ وكان قوله هذا على هامش دراسة عن الرسام **قسطنطين جويس** C. Guys. ولم يشر قط ببعض التفصيل إلى الآثار الفنية التي تتجلى فيها هذه البربرية؛ ولكنه لايشيد إلا **بميكلائجلو ويوجيه**. وينبغي ألا يضلنا **فيوليه او-دوك** أو **فكتور هوجو**، ذلك أن الترميمات الأثرية التي قام بهما أولهما تكفى للدلالة على أن الفن القوطي كان إذ ذاك تابعا لعلم الآثار. وأن «فن» النحت القوطي لم يكن شيئا مذكورا وأن إحياء فن النحت القوطي وكذلك فن النحت المصري لم يتم إلا بعد دراستهما بنحو قرن من الزمان فلم يحدث قط أن ذكر **بولدليس** كاتدرائية شارتر.

وسيلحظ **بولدليس** مسرورا حين دخوله قاعات التصوير اختفاء النزعات الإيطالية والأكاديمية التي كان يذريها، وارتفاع شأن ديلاكروا، ومجد جويا، ولكن هل كان من الممكن أن يقرأ دون دهمشة هذه العبارة التي كتبت تحت لوحة **Pietà** وكشف عنها بعد موته في مدينة فيلنث. ليز- أفينين: «هذه اللوحة يشار إليها أحيانا باعتبارها أهم آثار التصوير الفرنسي»؛ ولم يرد ذكر لجوتو أو لفان إيك في «المانتر»... إن هذه اللوحات

السومرية التي لا يكتدون يعرفون عنها غير أسمائها، وعلى سيدة الشى LaDane d' Elche التي يجهلون عنها كل شيء (من الآثار الفينيقية الإيبيرية في القرن الثالث ق م)

وتصوير عرض الآلهة كما نعلم كان على مدى آلاف السنين هو علة وجود الفن، ولكن علمنا بهذا كان عرضا إلا أن أول حضارة لا أدرية (غير مرتبطة بدين معين) قد أحييت وبعثت الآثار الفنية الدينية لأنها أحييت وبعثت كافة الحضارات الأخرى. وفي هذا الميدان غير المحدود الذي يختلط فيه الفن الرومانسكي بفنون الشرق القديم، وقت الإمبراطوريات الآسيوية والأمريكية التي استقرت في عصر وسيط لم يتبدل، وفنون قارات لاتاريخ لها. في هذا الميدان يظهر لغز القوة التي تجمع عندها بحق في وجود مشترك بين تماثيل أقدم الفراعنة وتماثيل أمراء سومر، والتماثيل التي نحتها **ميكل انجلو** وصناع شارتر، بين الرسوم الجدارية في أسيزي (الإيطالية). والرسوم الجدارية في نارا (اليابانية)، وبين لوحات **رمبرانت** و**بييرو** و**لافرنشيسكا** و**فان جوخ**. وبين لوحات **سيزان** ورسوم الثيران الوحشية على جدران كهوف لاسكو.

ولتخيل شيطانا حارسا (على هيئة قطة)، يقول **لبود ليس** بعد فراغه من كتابه **ناتر Les phares**: «هلم نلقى نظرة» ثم يدخل به إلى متحف اللوفر كما هو في صورته الراهنة.

إن **بولدليس** سوف يذهل بادئ ذي بدء للمكانة التي يحتلها النحت، إذ كان يرى أن النحت بالقياس إلى التصوير، فن يسير إلى الانقراض كشعوب «جزر

اعجب بها منذ قرن من الزمان، يثير التساؤل عن الفن كما كان يتصوره دويلاكروا وبودليير وقاجنر بل وتين وهاركس أيضا، فذلك لأن الفنون الدينية (كفننا الذي يبدو أن أشكال هذه الفنون تسوق الألة الخفية التي لا تنتهي على شرعيته) تنبذ أو تأفف من إخضاع الصور لما تشهد به الحواس. فبالنسبة لنحاتي هواسك ونحاتي ايللورا، وكذلك بالنسبة لمصوري الجدران في أهاننا وصناع الفسيفساء ببيزنطة، كان الظاهر والواقع لهما مدلول واحد: فكل واقع إنساني هو مظهر في نظر الحقيقة التي يهدف فنهم إلى إبرازها أو الإحياء بها.

وطالما كانت القيم الأساسية للفن مقصورة على القيم الخاصة بالفنون الكلاسيكية والباروكية أو مختلطة بها فإن نبيذ إخضاع الصور لشهادة الحواس يكون أمرا لا يمكن فهمه، يعزى لهجمة المجتمع الذي كان يعمل له الفنانون ولولا تهم لنماذج مبدعة على قصورها (وهذا الولاء هو الذي عرف به ليوناردو دافنشي الفن البيزنطي) أو لعدم حقنهم خاصة. ولما لم يعد هذا النبيذ يعزى بأزراء إلى عدم حقن الفنانين، أصبح يعزى باحترام إلى الموضة بين أشكال النحت والعمارة - وبينها، وبين عمارة معينة، ذلك لأن التماثيل الباروكية البنيفية لا تقل في مومستها بعمارتها عن التماثيل الرومانية، وانفصل التمثال العمود شيئا فشيئا عن العمود، ولكن أشهر التماثيل/ الأعمدة، وهي تماثيل شارلتر، لم تجن من الأعمدة، وإنما جاءت من تماثيل تولوز التي هي أقل استطالة منها؛ واستطالة التماثيل لا تتبع البتة ارتفاع العمارة القوطية: فقد شاهدناها على النقيض، في بعض التماثيل البروزية الأزورية، وفي تماثيل ويس (الصينية) وفي النقوش المنحوتة على سفوح الجبال من

التي استبعدت من لوفر بود لير لم يحمل محلها في متحفنا لوحات أخرى بطريق حسن التخير السائد على غيره، كما تنبأ كثيرون، وإنما حل محلها الانتشار الكبير للوحات التي تعلق في مداخل المساكن دون غيرها من اللوحات وتقصدها بها لوحات البدائيين (السابقين على عصر النهضة) وهي لوحات تتواءم مع النحت الذي تم إحيائه ويحث.

وإذا ما أتى الشيطان الحارس عند خروجه من المتحف الحقيقي على ذكر المتحف الخيالي، فإن عصرنا سيبدو لبودليير، من فسيفساء رافنا حتى جريغلد، ومن تماثيل شارلتر الملكية وحتى التماثيل الأوقيانوسية، عصرنا المتحف فيه من لم يكن هو نفسه غاية نفسه.

لقد تغير معنى كلمة الفن عندما لم تعد تنطبق أولا على آثار قصد بها استمارة الإعجاب، كما أن عالم الفن قد تغير حين لم يعد قاصرا على مثل هذه الآثار؛ وحين دخلت فيه الآثار التي يتضح أن تأثيرها فنيا لا يمت بصلة إلى القصد الذي هدف إليه مبدعها. إن عالم الفن لدينا هو العالم الذي يمكن فيه أن يصبح تمثال رومانسي للمسيح المصلوب، وتمثال مصري لميت ما، أثرين فنيين مروجدين فعلا وحضارين. وكان ديلاكروا يقدمنا من الطرف المتأخرة إذ أنه كان قد أمضى شهورا في دار جورج صائد بجوار كنيسة نوهان - فلو، مع أنه لم يكن أقل جهلا بالفن الروماني من بودليير بل ومن سيزان، فما من حضارة قبل حضارتنا عرفت عالم الفن الذي أبدع فنانون لم يكن لفكرة الفن وجود لهيم.

وإذا كان ظهور آلاف الآثار الفنية الدينية التي لم يسبق لأحد أن اعجب بها مجتمعة، ولم يسبق لأحد أن

تشبيد قصور الآلهة بقر ما هو إنشاء أمكنة تتردد عليها الكائنات العلوية التي تستحضر هذه الأمكنة صورها ومتى عكفت عقيرتي المماريين على تحصيل ما خفى من الأسرار فسيبان إن هم حفروا الهيكل الذي ينشع فيه الإنسان بظلمة الليل، أو أقاموا الكنيسة المسيحية التي يثق الله فيها، أو شيّدوا الصرح الهائل الذي تحيط فيه النجوم بالإنسان.

ولبعض الأشكال قدرة على إضفاء التقديس على المكان، ولعل هذه القدرة لم تنبذ في أي موقع بقوة أكبر مما تبذرت في منطقة الجيزة، التي تصدت فيها بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة السعة غير المحدودة. ويكفي أن ننظر إليها في عكس الاتجاه الصحيح حتى يستعصى فهمها ويبدو أبو الهول وكأنه مقبض سكين هائل: ولم تنجح الصور الشمسية في نقل لهجة حديثها لأنه لمن العسير تصويرها ساعة تجليها بكامل مغزاهما ولكننا عندما نرى الليل، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق، يرخي سدوله ورامها، نجد أطلال المعبد الخاص شاخصة في المقدمة بأجزائها المظلمة المختلطة، والجدران التي أقامها البشر يخلط أمرها بالأحجار الدائمة في غيرة الشمس الغارية. ولانرى قوائم أبي الهول الضخمة، ومن على تبريز الرأس دون جسم، معلقة فوق شفق صحراء الصعيد وقد حلت الكتلة الصخرية محل الرقبة. وهي ذاتها صخرة فرض عليها إنسان الحضارة الأولى صورته مزهوا بنفسه. والتدرج في نحت أبي الهول بلغ بملامحه إلى حد انعدام الشكل، فاضفى عليها طابع «أحجار الشيطان» والجبال المقدسة: ويحف جانبها طابع الرأس وكأنهما جناحا الخوذات البربرية، بالوجه العريض البالغ الذي يحويه اقتراب الليل، ويصبح هذا

أفغانستان حتى المحيط الهادئ، وكيف يمكن أن نبرر النحت الأفريقي بتبعيته للعمارة وكان كشفه لاحقا على الكشف عن النحت الآسيوي؟! ومناور ايللورا وكهوفها ماذا تدين به للعمارة؟ وفي كثير من المعابد الهندية تسبق التماثيل البناء المشيد لها، والمعابد البوذية على طريق الحرير ليست مبان وإنما هي مناور: بلغ فيها التجارب بين النحت والجبل جعل المناورات المهجورة في جوبى والمغاور/ المتاحف في يون - كانج، تفرض على الغربيين إلى اليوم وجودا خارقا للطبيعة: والنحاتون لا يعمرونها بأى إلهام إلهي أكثر مما كان صناع الموزاييك البيزنطيين يعمرون به كنائسهم. ومهما يكن من اضطراب في تطوير النحت في آسيا، فإن العبقورية فيه، كما هي في غيره، انتصار على القوالب. ولكن ما من سلطان، حتى وإن يكن سلطان المادة، يمكن أن يفرض نفسه على هذا الأثر الفني مثل روح تلك الظلمة العاتية التي تتبدى فيها الآلهة، وفيها يحى الإنسان، وتحول صورته أو يمتد طوله. إن التماثيل المقدسة تتوافق مع المعبد برباطة أعمق من رابطة الخضوع للعمارة فالنحات وشأنه في ذلك شأن المعماري، إنما بعيد للآلهة السفلية، وللمعلق أولا ظلًا للظاهر مطهرا من أدراجه.

وكلمة «العمارة» توحى إلينا أولا بواجهات أو أبنية أثرية منزعلة، وذلك دون ريب لأننا قد ألفنا الأعمدة والواجهات الفتنة لشوارعنا، ولكن البنائين في العصر الوسيط لم يجعلوا لواجهات كاتدرائياتهم الواجهة في المدينة، تلك الصدارة التي ننسبها إليها، فعمارة الكاتدرائيات كالعمارة الإغريقية في نقة إحكامها، ولكنها محكمة من الداخل: وقد عرف الغرب أيضا التحكم في الفراغ أى العمارة التي تظل مئات السنين، وليس هدفها

الظل الغالب أشبه بحدود رسم هيروغليفي أو علامة بشكل شبه منحرف على صفحة السماء الشفافة.

وفي ظل الهرم الأكبر تذيب حزم الأشعة الأخيرة أبا الهول فيزداد ضخامة وعلى بعد يقلق الهرم الثاني دائرة المنظور، ويجعل من هذا القناع الجنائزي الضخم حارسا، لشرك نصب امام موج الصحراء وظلمات الليل. إنها الساعة التي تعود فيها أقدم الأشكال المحككة فتلقى بهمس الديباج الذي تجيب به الصحراء على خضوع الشرق منذ القدم ، والساعة التي تبعث فيها هذه الأشكال الحياة في المكان الذي جرى فيه حديث الآلهة وتقوم بإقصاء الفضاء الواسع الذي لا شكل له، وتحكم مسير البروج التي يبدو أنها لاتخرج في جوف الليل إلا لدور حولها.

إلا أنه لا الآلهة ولا الكون، ولا الموت تكفى لإبراز الصوت العميق الذي يربط الصحراء بالنجوم، كما يربط أمكنة أخرى بين وهج الغابة الكبيرة وشمس الظهيرة، ومن بين الوديان المليئة بؤولة القردة عند مولد النهار. وبين الحقول غير المحدودة، وصفاء السماء، وبين الكهوف المجدية وأعماق الأرض. والقوة التي تبث هنا في صفاتها الصحراوى سوف تبدو أيضا في كافة الحضارات القديمة وفي الكنائس الرومانسية بل وفي الكاتدرائيات، فما الذي يجمع إذن بين المشاركة الروحية التي ملأت بها مناطق شبه الظل في العصر الوسيط رحاب الكنائس، وبين الطابع الذي دمغت به المجموعات الأثرية المصرية الفضاء الواسع، أى ما الذي يجمع بين كافة الأشكال التي حصلت على نصيبها من الصفات التي لايمكن إدراكها؟ إنها جميعا تفرض علينا وجود

عالم آخر ليس بالضرورة عالما جهنميا أو فردوسيا وليس هو عالم ما بعد الموت فحسب: إنه عالم ما بعد الحياة. ولكنه شئ حاضر: فالواقع هو الظاهر بالنسبة لهذه الأشكال جميعها، وإن يكن ذلك بدرجات متفاوتة، وقمة شئ آخر ليس ظاهريا ولايسمى دوما بالله، هو أن التوازن بين استمرار خروج الإنسان عن السبيل وبين ما يهيمن على الإنسان أو لايغيره بالا، يكسب هذه الأشكال قوتها وميزتها: نغفاء رأس أبى الهول يتألف مع الأهرام، ولكن هذه الأشكال العملاقة ترتفع معا من الصخرة الجنائزية الصغيرة التي تغطيها ومن الجثمان المحنط الذي كان عليها أن تجمعه بالابدية.

ذلك لأن النحت المصرى يلحق بأبدية الموت كما يلحق بأبدية البروج السماوية إذا ما تناسينا الفكرة التي فرضتها المسيحية على الموت، وإن تكن تماثل المملكة القديمة ونقوشها قد تألفت مع الحجرة الصغيرة المظلمة في المصاطب كما تألف أبى الهول مع الصحراء.

هذا وإن يكن الفن المصرى فنا جنائزيا إلا أنه ليس فنا حزينا، فهو لا يحوى هياكل أو أجساما عارية مضناه Transis (كما هو الحال فى الفن الأوربي الوسيط) ولكن منذ أن انقطعنا عن أن نعد المقابر أضرحة، فإننا جعلنا منها منازل ريفية، للعالم الآخر: وأصبحت نرى فى المومياءات شعبا دفن مع لعبة الفخارية أو الذهبية، أى طفولة لانهاية لها. إلا أن هذا الريف إنما هو الأبدية، وزمان ما ليس بالإنسان، وليس هو أطول الأزمنة الإنسانية فالفن المصرى لايحاول أن يحدد ما كان كما تحاوله التماثيل النصفية الرومانية: إنه يوصل الميت بالأبد كما يوصل الفن البيزنطى الإمبراطور الحى إلى

القداسة، وهو يبدع الأشكال التي تروق الصور الأرضية على ما لا يمكن إدراكه في العالم السفلي تبعاً للمعت، قانون الكون. فهو يقيم الظاهر على أنه الحقيقة.

ومعرفتنا بحضارات ما بين النهرين أقل من معرفتنا بالحضارة المصرية. إن سومر تجهل الصوت الغامض المقنع الذي تجده منف في الآثار العديدة التي بقيت لنا منها وفي مراتبها وتماسكها واستمرارها. وقد استحالت الزيجورات تراباً، وروحها أشبه بالرقائق الذهبية المطروقة التي كانت زهوراً منتفضة تزين رأس الملكة سوياد في الحجرة الجنائزية التي ترك آخر الأحياء الخارجين منها آثار خطاه على صلصال أرضها. نجد حلياً هيئتها من نهاية عصر ما قبل التاريخ، وملكات يسبحن على القيثارة بحمد البروج الفلكية الكلدانية بين منجمين يرتدون مآزر من الريش ومحاربين أشبه بالهنود الحمر على المشاهد المعروفة بشاهد العقبان تحت راية من الصدف والقار. هنا أيضاً نجد رائحة الدم الآشورية، إن التماثيل الصغيرة من عصر ما قبل الأسرات، والتي رأسها على هيئة الثعالب تنحدر من ظلمات أشد هولاً من تماثيل الوحوش المصرية للمساء، على أننا نعلم على الأقل، أن من نحتوا العيون الدقيقة لألهة الإخصاب وتماثيل اشنوناك الوحشية، ورأس البركاء الرائع، كانوا أيضاً ممن عبر علمهم عالم الأشياء التي لا يمكن إدراكها. وقد عارض مروض الوحوش السومري حيواناً ما قبل التاريخ بوجه يكاد يكون وجهاً إنسانياً ويحتمل أن ذلك كان قبل مصر: وجاءت «الغنية الكبرى» من أعماق الزمان بجسمها الشبيه بجسم فينوس الكهوف ورأسها الشبيه برأس طائر زانغ. ثم جاء نحات عبقرى في لجاس وأقام

الإنسان في مواجهة الكون المضطرب بمواسته له مع الكون المهيمن الذي رسمه المنجمون. إن كل «جوديا» جالس وإن لم يزين أية عمارة مشيدة، هو إنسان ويزججورات في الوقت ذاته، والأيدي ذات الأصابع المتعامدة والتي تطل الكتلة السفلية الضخمة للساقين، إنما هي شعاع لعالم منيع ليس هو عالم الإنسان: «فالهندس المخطئ عابد ومعبود ومعبود معاً.

ومن الممكن أن نتصور تفسيرات عدة لهذه الشخصيات المتضمنة لحضارات بائدة، ولكن ما توحى إلينا تنطق به عالياً حضارة أخرى لاتزال حية ألا وهي حضارة الهند.

وتبين ذلك أولاً عن طريق ما أخفت فيه، فالأصنام الحديدية المطبوعة التي تخطت تحت أشجار جوز الهند العالية بين الأقنعة السيلانية ووجوه المهرجين، تتجرد من الأسلوب، ومن المعنى الكوني أيضاً ولكنها تمد أذرعها الصغيرة المضحكة نحو الأساطير التي يداعب فيها الأبطال العملاقة لحاء تخيل الجوز بريح الهماليا: إن الفن الهندي لا يزال يبتهل إلى أمهات اللوراء، بكل الأم الاحتضار. إن مواكب الحج لاتزال باقية: وكذلك الآلهة النحاسية الصغيرة المتمتجة بعضها ببعض كالجنود في القصور الحمراء عند أبواب المعابد، وأماكن تجمع العريات المسقوفة وهي أكبر في الضخ الذي شيد شارتر. وفي كل مساء في موسم الأمطار حين يتصاعد الضباب الدافئ من مياه البرك الصغيرة خلال النخيل المخفل، يخرج نداء الهيكل العتيق من الأبراج المزينة: وفي الدروب الضيقة المقدسة التي يصحو فيها الرجال المخضبون بالرماد الأبيض وتنام القردة كما كان الحال في عهد

رامايانا. إن التجارة المسعورة تضى كل الأنوار الكهربائية في الهند وتختلط بضمجيج أبراق السيارات في الغسق المطير. ولكن ذلك ليس إلا مجرد مساء في عصر التدهور الأوروبي - مساء من بين مساءات وتدهورات أخرى كثيرة، وعلى بريقه النيكل وترى الأبقار المقدسة القرية ويرى الهدير الرتيب المصادر من الهيكل مرة أخرى ستار ليل القلدا.

إن دم الأضاحي يسيل في ميازيب محفورة حول القضببان الحجرية. وتشم العنز رائحته ولكنها تحاول التملص وهي تحت التماثيل المطربة، على الرغم من الأريج التفاذ لشمار الأرض وشجر الياسمين، ويتحول المعبد المهجور عظيم الطراز إلى وكرو. ولكنه في زرايته لايزال يجهران العبقورية الهندية قد جروئت فيما مضى على ابتكار جلال الدم.

إنها عبقورية حية حياة عبقورية الكاندرنات، إن نداء الهيكل وصرخة العنز/ الأضحية يرجعان صدى صوت اللورا الذي يعلن أن الحقيقة قائمة فيما وراء الظاهر؛ وأنها موجودة في كل فن ديني مهما اختلفت العقيدة التي يقوم عليها. إن هذا الإحساس الذي سيطر على أغلب الحضارات قد غاب إدراكه عن الغرب الحديث بصفة دائمة تقريبا، وهو، أي الغرب، يترجم هذا الإحساس إلى لفته. إن الظاهر ليس هو الوهم كما أنه ليس هو الحلم فالوهم يقابله عالم المحسوس، والحلم يقابله عالم اليقظة أما الظاهر فيقابلة كل ما وراء كل «محسوس» وهذا الماوراء ليس فقط تصورا معنويا تلتقى فيه فكرة اللانهاية بالفكرة الميتافيزيقية الجردة أو المطلقة. فالهند تعلمنا يوما بعد يوم أن هذا يمكن أن يكون حالة من حالات الشعور، وأن الإحساس بالظاهر

وليس فكرته، يقابله الإحساس بما يجعله ظاهرا. وكل الحضارات التي أحسنت به قد اتخذت منه أساسا لإدراك الحقيقة الأسمى.

وإذا كانت بلاد ما بين النهرين ومصر وإيران لاتعرف منه الآن إلا ما احتفظ به الإسلام فإنه لايزال يث الحياة في القصص الشعبي من ميسور حتى كشمير، بعد أن بث الحياة فيما مضى في تعاليم راماكريشنا وأسفار الهورانا

ففي عزلة الغابة أخذ الناسك فارادا يتأمل وقد تعلق بصره بورقة صغيرة متألقة، وأخذت الورقة تهتز ولم تثبت الشجرة الباسقة كلها أن أخذت في الاهتزاز كما لو كانت في مهب الرياح الموسمية عند مرورها بالغابة الضخمة الساكنة على الطواويس النائمة، إنه فشنو:

قال خفيف أوراق الشجر في وسط الصمت المطبق:

- تخير امنياك

- وأي أمنية أتمناها غير معرفة سر المايا لديك؟

- وهو ذاك. ولكن أذهب وجننى بشئ من الماء

والتهبت الشجرة من القيط.

ويلغ الناسك أول الأكواخ ونادى فالقى الحيوانات نائمة وإذا بصبية تفتح له «وكان صوتها أشبه بحلية ذهبية انعقدت حول رقبة الغريب»؛ ويعامل أهل البيت كأنه صديق فالقونه ويتوقعون عودته منذ وقت طويل. إنه واحد منهم منذ الأبد. لقد نسى الماء وسوف يتزوج الفتاة وكل منهم كان يتوقع أن يتزوجها.

وقد تزوج الأرض كذلك والشمس المحرقة على دروب الأرض المهددة التي تمر عليها الأبقار وحقول الأرز الدافئة والبئر التي تعمل بالسير على عارضتها الأفقية.

الظاهر والاقتراب فيها من السر المستغلق لطيل مدة الفيزضان: وفي بعض الاساطير الأخرى تلقى هجرة أسراب النمل على الآلهة دروسا في ماهية العم بل إن فشنو ذاته ليس إلا جزءا من دورة عليا للظاهر.. وليست معيشة نارادا الثانية لإحساب لها لأنها كانت حلما، وإنما هي كذلك لأنها كانت واقعية مثل معيشته الأولى: وللتعبير عن ذلك بلغة الغرب نقول: إن الظاهر هو كل ما يخضع لسيطرة الزمان، وكل ما ليس إلا جزءا من الحياة فهو دس إن الغرب يطم مدى عناية الهند بالتطهر من الموت، ولكن ينبغي أن يعلم كذلك أن عنايتها بالتطهر من الولادة ليست باقل، ومكافئة هذا الإحساس بالظاهر القائم على إدراك عميق مستمر للزمان قد أتى بالعمارة الدينية وكذلك بتماثيل المعابد. وليس المبد «بيتا» أكثر من الزيجورات أو الهرم والرمزية الكونية التي نجدها على درجات متفاوتة في كافة العماائر الدينية ليست صورة تخطيطية للعالم، وإنما هي وسيلة لخلق الأمكنة التي يتخيل فيها الإنسان من فوضى العالم الظاهر كونا منظما، ومن هذا الكون المنظم صلة بقوة منيعة تحيط به وتسيطر عليه، وبالنسبة للغرب فإن الكنيسة هي أولا البناء الذي تقام فيه الشعائر: ولكن كثيرا من المعابد منذ عهد سومر لم تعرف أى نوع من الشعائر الدينية على الرغم من أنها كانت أماكن للعبادة. ومعابد الهند رموز للجبل المقدس الذي تسكنه الآلهة، وفي معبد بايون بانجكور، وفي مواجهة الجهات الأربع الأصلية، تطل الوجوه المثنان للملك المثل على صورة بؤذ يساقا على البئر المقدسة التي لاترى ويربط تاملاتها بالعوالم السفلية. وفي جارة نجد أن مهندس (بارابودور) قد أخضع ما يرى لما هو كائن إلى حد أنه لم يستطع أحد

والفسق على قمم النخيل، والهبب الوردي لمواقد الروث في الليل وقد عرف البلدة التي يخترقها الطريق الذي لاينتهى ومن فيها والمعب الصغير بآلهته الطفولية وكشف عن الدواب والنبات التي تعين الإنسان وهبوط المساء على الجسم المذنب والهدوء العميق بعد الحصاد، والفصول التي ترجع كما يرجع الجاموس من عين الماء في آخر النهار كما كشف في بسمات الأطفال الضجر وسنى القط. وبعد وفاة حميه أصبح رب البيت.

وفي ذات ليلة من السنة الثانية عشرة أغرق الفيزضان الموسمي الماشية وجرف المساكن فيهرب سائدا وزوجته ممسكا بآئين من أبنائه وحاملا الابن الثالث في هذا السيل من الطين القديم. ويتزلق ابنه الذي يحمله على كتفه. ويتخلى عن أبنيه الآخرين وزوجته لينتشلهم فيجرفهم السيل ولايكاد ينهض في الليل الملى بالاصوات الدوية وللزوجة، حتى ترديه شجرة مقتلعة ويقذف به التيار الكثيف على صخرة، ولايكاد يفيق حتى لايرى شيئا حواله غير الطمي الساكن تطفو عليه بقايا الأشجار وعليها القردة.

ويجهش بالبكاء في مهب الريح المبتعدة ويصيح «يا بنى... يا بنى» ويرجع صوت الريح المياغت المهيب الصدى «يا بنى... أين الماء؟ لقد انتظرت أكثر من نصف ساعة...» إن فشنو لقي انتظاره في الغابة المتوهجة الساكنة أمام الشجرة الباسقة المهترئة.

وهناك روايات عدة لهذه القصة، من النص الموجود في «الماتشيسيا يورانا» إلى الحكايات التي ترووها مرضعات الأطفال، وفي كافة هذه الروايات على اختلافها نجد أن العودة إلى «الواقع» هي أيضا جزءا من دورة

قبل الطيارين الأول أن يعرف أن هذا الطريق الطويل الذي فرضه البناء على المراكب للوصول بها إلى لحظة الإشراف وعالمه، هو العلامة الكبرى التي يرمز بها إلى الكون. وسواء أكان المعبد بناء أو محراباً، فإن وظيفة النحت والتصوير هي جلب صور الحقيقة إلى مكان الحقيقة الذي يعمل المعبد على خلقه.

إن التمثال المقدس صورة أنقذت من عالم الظاهر، كما أن المعبد مكان أنقذ من العالم المحيط به. فالقرنين الجنائزي في مصر القديمة يشبه الميث الذي هو يسكن مقبرته، وه الجوديا وه الهنتوكراتور، يشبهان البشر ولكنهما يصبحان «قريباً» أي جوديا هانتوكراتور يختلفان عن البشر بكل ما يفصلهما عنهم. ويوسع نحات اليفانتا الهندي أن يضاعف أطراف الهته التي لا حصر لها، ولكنه لا يستطيع أن ينحت تمثلاً لمسيحاً إلا على هيئة إنسان، ولما كان لا ينحت تماثله إلا على أساس ارتباطها بالآلهة، فهو لا ينحت تمثلاً لإنسان لا يكون إلا مجرد إنسان؛ إن ما يجمع بين معابد طيبة ومعابد ايللورا وبارابودور وأيا صوفيا والمسجد الإمبراطوري بأصفهان، إنما هو إبداع الأمكنة التي حققت النصر على عالم الظاهر، وإن ما يجمع بين تماثيل زوسر والجوديا، والهانتوكراتور وتماثيل الكون باليفانتا وتجلى الأبدى بمواسك، إنما هو خلق الشخصوس التي توفق أشكال الحياة للحقيقة الأسمى التي تسيطر عليها.

إن الفنون التي اعتبرت وحدها فنونا عظيمة منذ قرن، سواء كانت فنونا مسيحية أو غير مسيحية. وهي الفنون الأوروبية منذ عصر النهضة والفنون الإغريقية منذ عصر بريكليس وفنون الممالك الهلنستية وروما؛ كانت هي

الفنون الوحيدة التي لم تنزع إلى إظهار مثل هذه الحقيقة؛ وعلى هذا فإننا نقوم بإحياء كافة الفنون الأخرى ويعتبرها.

والفن في حضارة ما هو الفن الذي تبذره هذه الحضارة، وهو في الوقت ذاته مجموع الأشكال الموجودة فعلاً لديها.

فيعصر النهضة لم يأت بشكل فني جديد للأحياء، فقط، وإنما أتى بشكل فني جديد للموتى أيضاً أما عصرنا فإنه لا يأتي فقط بفن التصوير الخاص به، وإنما هو يأتي أيضاً بتحفه الخيالي الذي يكمل جانب منه متحف اللوفر المعروف في القرن التاسع عشر، كما كمل هذا الأخير مجموعات آل مديتشى، والجانب الآخر من المتحف الخيالي يلغى اللوفر ويحل محله كما حلت مجموعات آل مديتشى محل الكنوز الفنية للأبدية.

وكان من الممكن أن نطقن من قبل إلى عالم الفن الذي نشأ مع حضارتنا، لو أننا لم نخلط بينه وبين تطور الفن السابق عليه، أو لم نر في نشأته نتيجة حتمية للفنوك والكشوف وأعمال التنقيب فهل كشف الغرب عن الفن الأفريقي مع الموز؟ إن الفن المكسيكي كما نعلم لم يكشف عنه مع الكاكاز، كما أن مستكشفي القارة الأفريقية لم يكشفوا عن الفن الزنجي وإنما كشفوا عن الأوثنان الزنجية. والمغامرون الإسبان الذين فتحوا العالم الجديد لم يكشفوا عن الفن المكسيكي وإنما كشفوا عن الأصنام الأرتيكية. ولم ير الأوروبيون في فن كافة جزرهم إلا تحفا وطرفا غريبة. ولو أن القرن التاسع عشر الذي كان يجهل تاريخ سومر كان قد كشف عن «راس الوركاء» لوضعها في عداد الأصنام الكلدانية، واهتم بها الاهتمام التاريخي

لوحات الطبيعة الصامتة لشاردان مع تماثيل الملوك
بكتدرائية شارتر مع الهة إيفانتا في وجود فعلى وهذا
هو أول عالم للفن العالي، وإنه لأشد اختلافا عن سابقه.

ففى متاحف اللوفر والأوفيس والبتي، وفى القصور
تحتفظ اللوحات والتماثيل بطابع الطرف النفسية الذى
ورثته عن ماضيها فى قاعات القصور الملكية؛ وهى
لا تزال تكون «المجموعات» فى أحدث المتاحف بأوروبا
 وأمريكا. إن للمتحف يحيل العمل الفنى إلى مجرد شئ
ولإدراك هذا التحول علينا أن نوازن بين القاعات القوطية
بمتحف اللوفر، بل ومتحف الاديرة بنيويورك من ناحية؛
والكاتدرائية من ناحية أخرى؛ وإذا كان المتحف الخيالى
يضيف إلى كل متحف حقيقى (فضلا عما هو موجود فى
كافة المتاحف الأخرى) الكاتدرائية، والمقبرة، والكهف
الذى لا يمكن أن يحتويها أى متحف منها فإنه ليس مقر
للترف الرفيع، وليس قصرا يدخله الفن ركاب الآثار،
يستبعد النحت الأفريقى وجزر الأقيانوسية وقبل مرحبا
على الصور الثمينة للشرق الأقصى - كما استبعد فيما
مضى الفن القوطى. إن عالم الفن لدينا لا يقتصر على
الأعمال الفنية، فإن تماثيل (يوث Euth) الكورية المائل
فى ذاكرة كل فنان، يرقد خمسة عشر عاما فى قبر
المتحف القومى باثينا ولكنه ليس عالما يتكون من أشياء،
ومنذ الرومانسية أخذ التمييز يتضح بين عالم الأعمال
الفنية d'art oeuvres وعالم التحف أو الطرف الفنية
...obgets d'art

ثم إن المتحف الخيالى، وهوا مكان له إلا فى ذهن
كل منا، لا ينبغي أن يكون تراث أمة مثل متحف الأوفيز أو
البرادو، بل إنه لا ينبغي أن يكون تراث حضارة، كما هو

الذى كانت تلقاه مثل هذه الآثار من حيث صلتها بالمهمة
بالتزوية. إن الأبنام تصبح أعمالا فنية إذا ما غيرت
المراجع، التى نرجع إليها ونخلت فى عالم الفن الذى لم
تعرفه أية حضارة قبل حضارتنا. إن أوروبا كشفت عن
الفن الزنجرى حين تأملت النحت الأفريقى فى الفترة
الواقعة بين سيزان وبيكاسو؛ لا الأوثان بين أشجار جوز
الهند والتماسيح. وكشفت أوروبا كذلك عن فن النحت
الصينى العظيم من خلال التماثيل الرومانسية، لا من
خلال التحف الصينية المعقدة. وهى لم تكشف عن الفن
الرومانسى فى أقصى الأرض، وإنما على جدران
كنائسها وتيجان أعمدتها. على نحو ما كشفت فيما
مضى عن الفن القديم فى الأطلال التى كانت تزدحم بها
روما؛ وعلى نحو ما كشفت فى الفلاندر وإيطاليا عن
صور البدائين الموجودة بها منذ أن صورت.

فالتحول الذى حدث فى صورة الماضى كان قبل كل
شئ تحول فى أسلوب الرؤية. ولم يكن ممكنا دون ثورة
جمالية، أن يلحق نحت الحصور القديمة، والموزايك
والزجاج الملون؛ تصوير عصر النهضة والمليكات الكبرى؛
ولم تكن المجموعات الإثنوجرافية على الرغم من ازديادها
لتتخطى الحاجز الذى يحول بينها وبين المتاحف، وكان
من الصعب أن تسود أوروبا العالم، لو أنها لم تنبذ فن
التصوير الذى أزال الفنانين بواسطته الغشاوة عن
عينها، وكشف لها عن «القدرة على التكوين» فى الأعمال
الفنية التى كانت ترى بها «تشويها فى التكوين» تعزوه
إلى العجز وعدم المصق. إن فنا لا يكتفى لتعليل هذا
البعث؛ ولكنه بعد أن أخضع عالم الظاهر للخلق والإبداع
الفنى قد أمط اللثام عن العالم الذى يصبح فيه إله من
الهة المكسيك نحتا لأصنعا، وعن العالم الذى تشترك فيه

وكلمة «الفن» توحى إلى كل منا على نحو غامض بمجموعته الفنية الخاصة فنحن نعلم المجموعة الفنية الخاصة ببولدير عن طريق كتابه «المانر» وهى تشتمل على أى عمل فى سابق على عصر النهضة. أما مجموعتنا فإنها تضيف إليها تماثيل زوسر ورع نفر وكوريه ايثوديكوس وسيدة إلسى، وبعض تماثيل سيفا ويوذا والفارس النسر المكسيكى، والقناع الدوجونى (الأفريقى) بمتحف الإنسان (المتحف الإثنولوجى بباريس)، وملوك شارتر والإله الجميل باميان وحواء بامبرج والمخلص بكنيسة القديسين كوسم وداميان، اوتويودورا برافا، ونوتردام دلبلاى، والبينا الافينونية وإذا أضفنا إليها وإلى كثير غيرها؛ صانعة الدانتايلا لفرمير والمذبرة لشوردان، والرسم لكوربيه فإننا نعجب فى هذه اللوحات الثلاث الأخيرة بالقدرة التى تربطها بالأعمال السابقة المذكورة، وبالقدرة التى تربطها بإحدى صانعات الدانتايلا أو بالمذبرة أو بالمرسم.

ونحن نعلم أننا لانعجب بمحاكاة هذه المناظر مهما أجاد فرمير وشاردان وكوربيه فى محاكاتها؛ إن النظر قد يكون شيئا لازما لإبداع اللوحة ولكن قيمة اللوحة تنفصل عن النظر حين لاتعود مجموعتنا الذاتية هى نفس مجموعة الأعمال الفنية القائمة على الإيهام

ونحن نعلم أننا لانعجب فقط بطريقة معينة فى تمثيل الشخصوس المصورة أو «بضرب فى الصياغة» ولكننا نعجب بما يفصل بين اللوحة ونموذجها: أى بما يفصل بين لوحتى أولمبيا ومدام سيزان من ناحية، وبين فكتورين ميران ومدام سيزان من ناحية أخرى، وبما يفصل «القرين» المصرى عن الميت الذى يمثله. والتفكير

الشان فى متحف اللوفر، والمتحف القومى فى لندن أو واشنطن: ففیه تصبح الفنون الأوروبية الكبرى فناونا كبرى بين غيرها من الفنون على نحو ما أصبح تاريخ أوروبا بالنسبة إلینا تاريخا بين غيره من التواريخ. إن (محاكاة الواقع) التى قدرها الغرب تقديرا كبيرا لم تعد مرتبطة بموضوع بحث لابد منه، ولم تعد تعد تاريخ الفن بإحدى قيمه المعيارية، ولم تلبث أن أصبحت ملتصقة بنوع معين من التصوير لاتنفصل عنه (وهو التصوير فيما بين عام ١٤٠٠ - وعام ١٨٦٠) على نحو ما التصقت به (محاكاة الواقع) المثالية بالفن القديم والفنون التى تنتسب إليه. والمصور التقليدى من الشرق الأقصى. يجد فى تماثيل، أفروديت تعسفا لايقل عما فى التماثيل السومرية وهو يجد كذلك أن ليونارد وكوربيه، لايقلان تعسفا عن مصورى الجدران المصريين وصناع الموزايكو البيزنطيين، وإن كان هذا العسف على نحو آخر، إلا أن هذا المصور الصينى أو اليابانى يعرف كتب التاريخ التى تصدرها جامعات بلاده؛ وفيها تحفل الفنون الغربية مكانة كبيرة، وإزاء هذه الفنون، يصبح فن «نارا» وفن أسرة سونج مثل الفنون الغربية. فنونا تعسفية ومؤقتة. ففى كل مكان تفقد التقاليد صفة الشمول، التى حددت علاقة الفن بعالم الظاهر فى عصور الملكيات الأوروبية الكبرى كما حددتها فى بيرنطة، وإن اختلف الأسلوبان اختلافا بينا، وقد حورب المصورون البصريون باسم هذا المتحف أو الفن الذى يعتمد على عالم الظاهر. وظل المؤرخون زمنا طويلا وهم يعتقدون أن الأعمال الفنية التى تناولها الكشف أو البعث سوف تجد فى عالم الظاهر مردها المشترك ولكنها بدلا من الاعتماد عليه، قد وضعت كله موضع التساؤل .



ستوديو الغمار، حان سرمبه



جوستاف كوربيه

إن هذا الجمع الماشد الذي أخذ في غزو عقولنا منذ بداية هذا القرن لا يشمل الجمع الصغير الفريد من تماثيل التاناجرا التي تبعث لنا بلاد الإغريق، أو جمع التماثيل الصغيرة للملاحين والجنود والصناع التي تبعث لنا مصر (وكلا الجمعين خصص للتوابيت): إلا أنه يشمل تماثيل الآلهة والتماثيل التي تقدم لها القرابين والصلوات أو التي كانت مكرسة لها: الكوروس الذي لا يتميز عن أبولون، والكورية التي يصعب تمييزها عن ديميتير الألوزية، والمواكب المنقوشة بوادي الأشراف ووادي الملوك. إنها انعكاسات لعالم الظاهر الفسافي، ولكنها انعكاسات لعالم آخر أيضا. إن الحوار الذي يقوم



تيتير نسلير

الدقيق ليس هو الذي يكشف لنا عن «صلة واضحة أو غامضة بشئ آخر غير عالم الظاهر» في الفنانين المتعاقبين الذين عرفوا بالواقعيين أو في معارضهم كأفاج وقهرمير وشاردان وجويا وميكلانجلو ورمبرانت. أو في الفنون الدينية، وليست النظرة النافذة هي التي تكشف لنا في فحول فناني الحضارات البائدة عن القدرة الحرة أو المقيدة التي كانوا يجهلونها هم أنفسهم (وعنى عليها الزمن قرونا)، وبها تؤثر فينا أعمالهم: ذلك هو ظهور الفن العالمي، الذي لم يعد عالم الظاهر إزاء كراسة لاتنفذ لموسيقى دينضب معينها.



دراسة لمايكل أنجلو

عليها قطعان القردة في أساطير الملاح؛ بل وإزاء المعابد المنظمة للرمة إنها جميعا تنبئنا أن الهدف الأعظم للخلق للفنى فى خلال آلاف السنين. وهو الخلق الذى ليس بغريب عنا، وإن كان يؤثر فىنا من خلال تناسخ حسره، كان هو الوحى بصور الحقيقة أو الحفاظ عليها، وفى الهند يقولون: «إن الناس تسمى الآلهة باسمائها ولكن الآلهة حرة فى قبولها أو رفضها»؛ إن كبار الفنانين قد خلقوا الصور الإلهية ولكن الآلهة لاتقبلها إلا إذا قبلها الناس، وإذ ذاك تكون سيادة الأسلوب أو الطراز...

إن كشفنا عن معنى الطرز الدينية لايرجع قطعاً كل فن إلى ما هو دينى أو مقدس، ولكنه يتسائل عن هذه المراجع التى لقيت قبولا فيما مضى، وهذا الكشف يضطربنا لإدراك أن المؤلفات فى تاريخ الفن لدينا لاتبين لنا البتة وجود ما هو دينى أو مقدس أو حتى طبيعته التى تقتضى هذه المؤلفات معرفتها. يحتمل أن الناس قد رسموا فى كثير من الأحيان ما كانوا يرونه، وسعوا إلى مشابهته أو وجدوا فى ذلك متعتهم. فوسائل الفنون قد استخدمت لغايات كثيرة منذ النقوش على الجدران الصخرية إلى صور الأشخاص قبل استخدامها فى تزيين الصالونات. ولكن إذا كان من «الطبيعى» أن يرسم الناس صورا، فإنه ليس طبيعيا أن يرسموا هذه الصور بعينها؛ وهى الصور التى تطلق عليها أعمالاً فنية التى تتميز لدينا عن كل الصور الخاضعة للمظاهر وحده، أو التى قصد بها متعة المشاهد فحسب؛ بقدرما تتميز القصيدة الشعرية بأربع الحكايات. كذلك ليس من الطبيعى البتة أن تحيا هذه الأعمال مرة أخرى بالنسبة إلينا أو أن يخاطبنا فلاسكوز كما يخاطبنا أحد الأحياء، وخاصة بما يفصله عن عالم المظاهر الذى كان

بين الفن وعالم المظاهر حوار غامض مضلل، إذا وازنا بين لوحة (المدبرة) أو صورة شخص للفلاسكوز وبين نموذجها، أو وازنا بين فنوس لتيتيان وامرأة متجردة، أو بين أرجاسميتين البارثينون وموكب للفتيات أو هذه الأعمال ببعض، ولكن الحوار أقل تضليلا حين توازن بين أولئك الفتيات وكوريات الاكروبول؛ أو بين مجمع للاساقفة وكهنة الاعتراف بشارلتر، أو بين حاشية تيودورا وألفا وحاشيات الملوك فى الشرق القديم كله؛ حين ينهض الآلهة والأسلاف والأبطال والملوك الكهنة والخالدون والموتى، ومعهم مجموع الشخصوس التى تكفل فى رسالته بالتعبير عن تصرفها من رقة الأحوال الإنسانية والزمان. وما إن نكف عن النظر إليها على أنها محاكاة قاصرة لنموذجها حتى ندرك أن القوة التى تؤثر بها فىنا، وهى قوة الإبداع الفنى، كانت منذ البداية هى قوة إضفاء الشكل أو القالب على ما به أصبح الإنسان إنسانا، وتحرر من الفوضى، والحيوانية، والغرائز. ولو أن الإنسان لم يعارض عالم المظاهر بعواله المتشابهة للحقيقة لما أصبح كاتباً عاقلاً مفكراً، بل قرداً. وقد خلق الفنان صور الحقيقة كما خلق الإنسان الآلهة والعالم الذى تغيره: إن تماثيل حوريس الذى لم يقع بصر أحد عليه، ولتحاكى بشرا، تحولت إلى صورة حوريس بفضل بعض الرموز الهيروغليفية. وتمثال راع نذر لإيحاكى الكاهن راع نذر، وتمثال راع حوتب لإيحاكى القائد راع حوتب وإنما هما صورتان لما يصح عليه هذان الفنانان فى عالم الأبد. ونحن يرازتهما ويأزاء حوارهما مع صور أقدم الحضارات التاريخية وأبعد المجتمعات عنا نقوم بالكشف نفسه الذى نقوم به إزاء المعابد التى تنهض رموزها الملوقة بالنبات المتسلق فوق الغابة التى استولت

من الممكن أن يسجله التصوير الشمسي لو كان موجودا ولا تكتفى فكرة التوافق أو الانسجام لتبريره، لأنه إذا كانت لغة فلاسكويز تختلف عن لغة المصور الشمسي للبارع فإنها تختلف أيضا عن لغة مصمم الأزياء المبدع، ولكنها هي اللغة التي تضابطنا بها صور «الأمير جوياء»، والفرعون زوسر وتيودورا وأركاديا البنيدقية وزهور مصورى الجدران بلجانتا؛ ولكل التصوير الذى نعجب به بما فى ذلك تصويرنا فظهور الفن العالمى على المسرح لا يكشف لنا فقط عما يفصل كل طراز، وكل روائع الفن، عن مشاهد عالم الظاهر، ولكنه يكشف لنا أيضا عما يفصلها عن الظاهر بمعناه الميتافيزيقى .

ومهما بلغت ضخامة الأعمال الفنية التي أحييت من جديد، فإن إعجابنا بالأعمال الفنية الدينية الكبرى يبدو متفقا على نحو ما مع إعجابنا بميكل أنجلو، وجرونفالد، وميرانت؛ ولندمش لأننا كشفنا فى الوقت ذاته عن الفن الرومانسى وفن المصور الجريكو، أو لأننا كشفنا بعد ذلك بقليل، كما لو كان هذا الكشف السابق قد دعا لللاحق، عن النحت بالمخاوير التي حفرت تجاوبها المسكونة أمام الغابات الهندية وأنهار الصين المناسبة الساكنة. ولكن موديلير كان لا يزال حيا حين أضاف المصورون إلى كتابه (المنائر) فلاسكويز وشاردان قبل أن نحى عن فورمير.

إن لوحة «البانة» لفورمير ولوحة «الدبرة» لشاردان لا تنتمي قطعا إلى عالم (حقيقة) تفصحان عنه على نحو ما تفصح عنه التماثيل المصرية وملوك شارتر أو مائدة مذبح استهم بطرق أخرى؛ كما أنهما لا تنتمي إلى عالم اللاواقع المثير، وهو عند ميكل أنجلو وميرانت يلحق

بالأبدى. إن صانع تماثيل زوسر قد سعى إلى إضفاء الأبدية على أحد الفراعنة، أما فورمير فإنه لم يسع إلى إضفاء الأبدية على اللبانة، إلا أن كلمة «إضفاء الأبدية» تستوقفنا لتستأجر.. ألم يحاول فورمير هو أيضا أن يستنقذ شيئا ما من إفسار الزمان؟

وعندما ابتكر نحاتو القرون فى الدولة القديمة الأشكال المتميزة عن الظاهر التي قام الطراز المصرى عليها، فإنهم لم يعنوا إلا بضمان الأبدية لمتأنيهم. والأبدية لم تكن أقل التصاقا فى تماثيلهم حتى لم يروا فيها إلا اشكالا سحرية. ومن الجلى أن هذه الأشكال لم تبتكر «تجميل» هذه التماثيل فهي كانت تشبهها، ولكن الطراز الدينى كان ضروريا لاستمرار حياة القرن ضرورة وجود الشبه، ونحن لا يمكن أن نخلط بين قرن صورة لأحد الأباطرة.

وعلى الرغم من أن صانع تماثيل زوسر لم يبع إبداع الأشكال المستنقذة من ريقه الزمان لنفس الأغراض التي أرادها المثال وودان فإنه قد سعى إلى إبداعها بنفس عزيمته وتصميمه شكله فى ذلك شأن كافة من أبدعوا أعمالا مقسدة أو أعمالا دينية عظيمة. إن إبداع الأشكال التي تفصح عن عالم الله إنما هو إلى حد ما إبداع اشكال مستنقذة من ريقه الزمان وليس ذلك لأن الأجيال المقبلة سوف تقرها؛ فليس أبعد عن مصر من فكرة الأجيال المقبلة كما فهمتها اليونان، وليس أبعد عن المسيحية الرومانسية من فكرة الأجيال المقبلة كما فهمها عصر النهضة. إن الفنانين فى الحضارات الشرقية الجامعة يخاطبون استمرارا زمنيا لاتراخ له تتعاقب فيه الأجيال تعاقب أجيال من الجياد؛ أما الفنانون فى

لصانع تمثال زُوسر ونحاتي كاتدرائية شارتر: الارتقاء إلى عالم أبدي. وبخلت الأجيال المتعاقبة في الحساب، واعتقد ميكل أنجلو أنه واصل إليها لامحالة لأن الجمال، يتصف بالخلود، والعبقري هي القدرة على خلق أعمال فنية تتصف بالجمال وعد الخلود من امتيازات الجمال. ولكن كلمة الجمال تغير معناها وصلاتها شيئاً فشيئاً ولم يعد يقصد بها إلا ما يكفل الخلود للعمل الفني، إذ ما الذي يجمع بين ما كان يسميه ميكل أنجلو بالجمال عند نحتة لتمثال داود وعند نحتة لتمثال بروتوس وبين روندايني فيما بعد؟، بين الجمال عند تسيانو حين صور «الحب الدنيوي» ولوحته مارشياس أو بيننا البنيتية وهما تبشران بومبرانت؟ فالخرافات والتاريخ، وتصوير الأشخاص، والمناظر الخلوية. والطبيعة الصامتة أصبحت أنواعاً رئيسية حين ارتقت الوحدة ثلث الأخرى إلى هذا العالم غير المحدود الذي وسعت في من رقعته ولكنه شملها جميعاً. لقد دخلت المناظر الخلوية في تصوير روينر حين أخذ يتوقع من رسم أشجارها ما كان يتوقع من رسمه للعاريات: إن الموضوعات التي كانت تعد تافهة لآلاله لها، قد أقامت لها نظاماً خاصاً بها حين أخذ الفنان ينشد فيها ما كان ينشده في الآلهة وفي الإنسان ظل الآلهة. (كان الإله والإنسان والحيوان المقدس الموضوعات الوحيدة تقريباً في العصور القديمة، وقد ناشد المصور الصيني المناظر الخلوية العنصر الزائل أن يوحى بالابدئ).

وإذا كان قُورمور لم يقصد بتاتاً أن يضفي صفة الأبدية على «اللبانة» كما أراد النحات المصري إضفاها على زُوسر، فهنا توقع من الصورة التي رسمها لها أن ترقى إلى عالم قريب من العالم الذي ارتقى إليه تمثال

العصر الوسيط. أو شانهن في ذلك شأن الإغريق - فإنهم على علم بالتطور التاريخي، وسوف يقول القرن التاسع عشر إن تماثيل الشبابات (الكورية) قد ولى عهدها في عصر بركليس، وإن تماثيل العذراء الرومانسية قد ولى عهدها في القرن التاسع عشر. ولكن إذا كانت أثينا قد تركت تماثيل الكورية المطورة في الأرض بعد أن دفنتها عند الغزو الفارسي، وإذا كانت البلاد المسيحية في القرن الخامس عشر قد دفنت كثيراً من تماثيل العذراء التي ترجع إلى القرن الرابع عشر، فليس ذلك كما قيل لأنها لم تعد تروق للأنظار وإنما لأنها دخلت في سير الزمان. وفقدت بذلك صفة الأبدية الإلهية التي تفصح عنها الأعمال الفنية التي أعجبها ولم تكن أقل انصافاً بها منها ، وكان من الممكن أن يدفن تمثال العذراء بكانترائية إيمان لو أن التصاقه بالباب لم يحمه، ولكننا لانتك في أن هسانعه أراد أن يسجل صورة العذراء الأبدية من خلال الفانيات من نساء بيكارديا كما سجل نحاتو القرائن الصور الأبدية لنماذجهم الفانية وسنرى كيف أن خلق الصور المسيحية حين توقف عن الإحالة إلى العالم الإلهي للكناش الرومانسية والمدينة الإلهية للكانترائيات من بعدها، قد توقف عن الإحالة إلى عالم الأبدية، وكيف أن الفن المسيحي مثل في الزمان المناظر التي منحتها بينظة والبلاد المسيحية الرومانسية في الأبدية، ولكننا سنرى أيضاً طبيعة الصلة بين الفن الفلنكي والظاهر، وأن الفن المسيحي لم ينس الأبدية إلا حين كشفت إيطاليا عن الخلود كما أن العالم القديم لم ينسها إلا حين كشف الإغريق عنه.

وارتقاء الصور إلى عالم خالد يؤدي بالنسبة لميكل أنجلو وتسيانو نفس الدور الذي كان يؤديه بالنسبة



فينوس تيتيان

فرعون؟ إن ما يبدعه النحات - أي نسق الأشكال الذي يضيف به عمله الفني صفة الأبدية على نموذج - كان يوجهه الصراع ضد الزمان ؛ وإبداع المصور لا يقل عنه في ذلك. وإذا كان **فيرمير** قد رسم اللبنة على هذا النحو دون غيره ، فإن ذلك لم يكن للوصول بالتصوير الهولندي المعتمد على تشابه الرسم والنموذج إلى حد الكمال أو الابتكار صياغة جديدة، وإنما كان ذلك للوصول بعمله الفني إلى العالم الذي اجتمعت فيه الأعمال الفنية الماضية التي صمدت للزمن، وبذلك يخلد عمله. كان النحات المصري يعتقد أنه أنقذ نموذج من الزمن أما **فيرمير** فإنه يريد أن ينقذ منه لوحته، وهو قد يكون رسم الفتاة الصغيرة ذات العمامة ليصور ابنته وكل صورة تشبه نموذجها تنقلت من الزمن على طريققتها بمجرد تسجيلها للملامح الشخص الحي. إلا أن لوحة الفتاة الصغيرة نقلت من الزمن كما نقلت منه القرائن المصرية، وذلك بانتماؤها إلى عالم لازمني فهي ليست كلوحة رسمها هولندي صغير بارع غير عبقري، ولكنها مثل لوحة «الجاردة».

إن **فيرمير** لم تقطع سلته بعد بالفن القائم على الإيهامية، بالظاهر الخادع الذي يبرر لوحاته. وكان لابد أن يفصل الكشف عن الفن العالمي من بين هذه اللوحات ونماذجها التي يبدو أنها حاكمتها عن قرب كما فصل بين تمثال **زوس** ونموذج الذي حاكاه عن بعد. - كان لابد من ذلك حتى تصبح كل الأعمال الفنية في نظرنا تعبيراً عن قدرة واحدة. ومنذ ظهور لوحه «**أوليمبيا**» - الذي عاصر وفاة المصور **ميلاكروا** - أخذ كبار الفنانين في الكشف عن هذه القدرة دون وضوح، وعقدوا العزم على

ممارستها نابذين مذهب الإيهامية بين الرسم والأصل، وحجج أسلافهم.

وهكذا نشأ فنتا وعالمنا الفني: وبدأ كبار الفنانين المحدثين والمتحف التخيل في غزو أرجاء الأرض..

وعندما ظهر هذا الفن، كان الفن كما هو في «الناترة» واللوغر هو تصوير اللاواقع الذي ولد في فلورنسا، وقضى نميه في باريس مع **ميلاكروا** ، وبعد أن قضى على الصور العظيمة للإيمان الديني، وشمل سلسلة الفنانين الذين اعتدوا بانتسابهم إلى الخلود إن حجة **شاردان** وهي «الشاعر» لا يؤيدها لها: أما حجة **ميكل انجلو** و**بوتسليانو** و**روبنز** و**يوسان** و**روبرانت**، و**واطو** و**جسويا** و**ميلاكروا** فلم تكن كذلك؛ ولكن **شاردان** كان يبرر موضوعاته لاغير، و**سيزان** كان يبرر فنه لاغير، مثل لوحة **فيلوس الأرويينية** (**تيتيان**) وهي تمثل امرأة عارية ولكنها تمت بالصلة إلى لواقع سحري، ولوحة **سانت فكتور** تمثل جيلا ولكنها تتصل بما كان يسميه **سيزان** «**فن التصوير**»؛ أي بعالم للفن كان يجهله **تيتيان** ، وقد يكن رويثا لعالم **فيرمير**، ولكنه منفصل عنه ومحرر منه منذ ظهور لوحة **أوليمبيا**، وذلك بإخضاعه لإيهامية لغة التصوير، إنه عالم لايفصح عنه إلا للتحف الخيالي الخاص بالمصور نفسه. وتدخل فيه لوحته كخولرع نقر في عالم **جوريس** وتمثال **أثينا** **ألدباس** في عالم الآلهة، والباب الملكي (**كاثارتية** **شارتر**) في عالم الله

ولو أن هذا العالم لم يكن غير «الوان منسقة» على نحو معين فلم كان **سيزان** أن يضحى في سبيله بكل شيء؟ وإذا كنا نرى فيه خليفة للفنانين الأقدمين الإغريق و**بييرو** و**لفرانسيسكا**، فليس ذلك بالتأكيد لأنه دعا إلى

«معالجة الطبيعة بالكرة والأسطوانة والمخروط. إن عبقرية سيزان تنبذ الظاهر كما نبذته الفنون الدينية؛ وبإزاء القرون العديدة التي نبذت الظاهر باسم الحقيقة التي جهرت بها فإننا لفتسائل عما إذا كان سيزان ينبذ الظاهر باسم حقيقة كان يجهلها ولكنه كرس حياته لها بصورة لا تقبل الشك.

لقد شهد سيزان موت الأعمال الفنية التي ظنها ميكل أنجلو خالدة، وكان يعلم أنها ظلت نسبا منسيا أكثر من ألف عام، وإن الكاتدريكات ظلت تعد بريرة طوال خمسمائة عام. ومع ذلك فلو أن الله قال له إن تصويره لن يعيش بعده ما صدق الله ولقاده إلى اللوفر. أما إذا صدقه فإنه كان يتخلى عن التصوير؛ على أن ذلك ليس بالأمر المحقق إذا ما كان يصور حتى تبقى أعماله واسمه في ذاكرة الناس، ولكنه كان يصور أولا لبلوغ العالم الذي يتحد فيه **پوسان** ويتنويرتو كما يراه، أي العالم الذي لا تكون فيه الأعمال الفنية الكبرى مجرد علامات تحدد المراحل في ماض لا يمكن أن يرتد؛ إذ أن **پوسان** في مثل هذا العالم لا يخلف تنويرتو، كما أن سيزان نفسه لا يخلف **پوسان**؛ إنه العالم الذي يتحد فيه لدينا تمثال المعماري المصمم بتمثال الشابة (الكورية) **لايوشيكوس**، وملوك شارتر وبيتا أفينيون بالرسم الجدارية بأجائنا، وفيرمير برمرانت - العالم الذي يمثل فيه في حياتنا ما كان لامحالة منتبيا إلى الموت.

إنه عالم نحس بوجوده ونجهل طبيعته ونتركه على نحو ما نترك وجود مرأة هائلة لا أطراف لها من الصور التي تعرضها علينا، وأخذنا نتبين أن الغرب قد كشف عن هذا العالم في الوقت ذاته الذي كشف فيه عن عالم

التاريخ؛ وإن هذين الأخوين المتعابين يترددان عليه منذ أن انقطع بصعود نجمهما خلق الصور البنية على الإيمان واللاواقع والجمال، ومنذ أن استجابت سلسلة من الفلاسفة للإحساس بالزمان الذي غمر عصرنا الخالي من الأبدية كما غمر الشرق الإحساس بالأبدية وجعلت منه الحدث الأكبر للإنسان.

وقد يتاح لأول حضارة تنشأ على مستوى الكوكب الأرضي كله أن تتصور أول تاريخ للنوع البشرى. ولكن للتاريخ المطرد «المستمر» سواء كان تاريخ غلبة الإنسان على العناصر أو تنشئه الإنسان لنفسه بنفسه، يفترض التقدم مهما عاقه من تكوص مفاجع، على حين أنه في عالمنا الفني لا تؤدي تماثيل الكاتدرائيات بالضرورة إلى تمثال الليل ليكل أنجلو، فهو لا يمثل أى تقدم عليها أو على تمثال رع نقر. ولو أنه كان يمثل أى تقدم عليها لسقطت من عداد الأعمال الكبرى أو حتى من عداد الأعمال الفنية وطالما ساد الاعتقاد بأنه كان متقدما عليها، فإنها لم تكن تعد من الروائع الفنية. إن العمل ينبثق في عصره ومن عصره، ولكنه يصبح صلا فنيا بما يخرج به عن نطاق عصره.

إن التاريخ «غير المطرد» أى تاريخ الحضارات الذي ولد مع القرن العشرين، يستجيب لإحساس بالماضى يختلف اختلافا عيقا، فيالنسبة للتاريخ المطرد، تكون مصر هى طفولة الإنسانية؛ ولكنها بالنسبة للتاريخ غير المطرد، تكون الإنسانية للتي ولت.

وإذا حل المنهج العقلى محل التخيلات عن الهمج الطبيعيين وقرس المسرحيات وحسين البارافان، فإن لذلك يجعل من الماضى الذى يسأله مسائلنا ملحا. ذلك أن المصرى إذا استقنينا أخناتون، كان يؤمن بحضارته

الصين أو المكسيك، التي أصبحت أعمالها الفنية ماثلة لنا مثل تماثيل أثينا. إن عبارة «انتهى إلى غير رجعة» وهي العبارة التي لا يمكن قهرها وتسيطر على تاريخ الحضارات، يعارضها هذا «المثل» بلغزه الكبير. أجل! لم يبق التي أخرجت مصر من ليل ما قبل التاريخ، ولكن القوة التي أخرجت منها تمثال زوسر تحدثنا بصوت عال كصوت صناع تماثيل شارتر وصوت رمبوانت. ونحن لا تشترك مع صانع هذا التمثال في الإحساس بالحب بل ولا في الإحساس بالموت أو طريقة النظر إلى عمله الفني. ولكن بإزاء هذا العمل الفني فإن لغة التمثال الذي ظل في على النسيان خمسة آلاف عام، تبدو لنا لغة كلفة عاطفة الأمومة، لا يقرها تعاقب الامبراطوريات.

وسيزان يعلم أن الأعمال الفنية العظيمة التي تبدو لنا خاضعة لعالم الظاهر هي أقل خضوعاً له مما تبدو؛ لكنه لا يعلم أن الغرب سوف يكشف عن المتحف الذي تجتمع فيه فريسات «نارا» ولوحات الطبيعة الصامتة لشاردان وتمثال الفرعون زوسر ولوحات سيزان نفسه، لتعبر كلها عن قدرة مشتركة بينها. إن وجه التاريخ مفيداً أو متوعداً سوف يطلق عليه الفن انعكاسات الأبدية لا تنتمي إلا إليه. إن الفن في كافة الحضارات قد أخرج من فوضى عالم الظاهر أشكال العوالم المتعاقبة التي تكلف الإنسان معها، أو أشكال ما سمي بأحلامه الكبرى؛ وانضم إليها بعد بحثها، بحث آخر لكل الأعمال الفنية التي قضى فيها الفنان سراً أو جهراً على ترابط عناصر الظاهر، ليحل محله ترابطاً آخر.. إن نحات تمثال زوسر قد نحت تمثال لمصر. كما أن نحاتي أبواب كاتدرائية شارتر قد نحتوا للبلاد المسيحية وإذا كان أفرومير قد وقف عبقرته على طائفة من الهواة لم ير

إيمانه بالآلهة التي تهيم عليها: وهو إن عدل فيها فإنها تفرض عليه بنيانه العقلي وتقمعه كما يفرض الماء السمكة في حوضها. إننا نستطيع دراسة مصر كمرحلة من مراحل التاريخ ولكننا نكشف فيها أيضاً عن شكل من الأشكال التي اتخذتها الإنسانية ومجال من مجالات «المكن الإنسانية».. إن الملك القمر الذي يخفق علنا في أشاء الخسوف، والملك الخميروي الذي يطلى بالذهب ويحمل في الموابك على قاعدة من زهر الجلاديس. والمنجم الذي يكشف عن أسرار سماء كالديا ليتابع منها مسارا ونبيذا لأسود رمزية هائلة. كل أولئك يفتنوننا كما يفتننا الوجه المفرع الذي كان يحلم صاحبه بالثيران الوحشية المجدلانية.. وفي بحثنا عن الإنسان كما هو الحال في عالم الفن، نلتقي أغرب الأشياء بأقدمها: والمجتمعات إن كانت تسمى مجتمعات همجية نسميها نحن مجتمعات بدائية. ونحن نتوقع من تاريخ الحضارات البائدة ومن إثنوجرافية الشعوب المنقرضة أن تبين لنا ماهية الإنسان الذي لا يشبهنا.

إلا أننا نتوقع منها أيضاً أن تبين لنا ما يجعله شبيهاً بنا في أشياء أخرى غير القلق والضحك والجنس والجوع. إن هذا الماضي الذي اتسعت أبعاده وأصبح ماضيها يكشف لنا عن عاملين ثابتين في الإنسان وهما: الغرائز وكل حضارة هي الصورة الخاصة التي اتخذها تنسيق الغرائز باستطلاع العالم ضماناً للتوفيق بين الشعب والكون، سواء تعلق الأمر بالسومريين أو بالماوري، وبالإغريق أو بالدوجون ولكن هذا التوفيق أقامه السومريون والإغريق (مثلاً فعل الماوري والدوجون) على أساس حقيقة زالت بزوالهم. ونحن لا نزال نعتبر أنفسنا في الغرب وريّة بلاد الإغريق لا وريّة سومر أو مصر أو

كثير منهم فيه غير منافس موفق للفنان ميتردي هوج، فإن عصرنا يقدم للفنرمير أول شعب وفي له. إن لوحة بيتا افينيون التي دخلت في متحف اللوفر كما لو أن القدر قد ندب أعظم أسلاف سيزان وهو في طريقه إلى الموت ليعد له فيه مكانا قد دخلت فيه رسولا للعالم سيمعارض قوة الزمان التي لاتقهر بقوة المشاركة الروحية.

والأوربيون يؤمنون بعشرات الألوف معرض الفن المكسيكي ومعرض الفن الاتريوي ويؤمنون بمئات الألوف المعارض التي تجمع ذخائر قلوبنا وأعمال وهيرافت؛ ومثلهم من اليابانيين يتقاطرون لرؤية لوحات براك، وعلايين الأمريكيين لرؤية لوحات فان جوخ وميكاسو، إن الحجاج الذين يؤمنون من الفن أكثر عددا من حجاج روما في السنة المقدس.

وإذا كان هؤلاء الحجاج يمزجون الفن بالفنبة والجمال ومتعة العين امام صور فلورنسة والبندقية، فإنهم لايمزجونها بالفن امام آثار شارتر أو الاقتصار أو امام التماثيل المكسيكية والاتريوية. وإن السينما لم تجعل من فان جوخ بطلا باسم الفنبة والجمال التقليدي أو متعة العين. ولم يكن باسمها أيضا أن آخر ملوك أوروبا يراس الحفلات التذكارية لموت وهيرافت، وأن آخر اباطرة اسيا افتتحت متحف الزجاج الملون الفرنسي، وأن السوفييت يهرعون إلى متحف الأرميتاج. إن جمهرة من جميع الاقطار لا تكاد تحس بالمشاركة بينها، تتوقع من فن العصور كلها أن يملأ في نفسها فراغا مجهولا.

إن اليابانيين لم يذهبوا للحج إلى شارتر بوصفهم برذنيين، ولكن الفنان سسهو أو الفنان هوكوساي

صاكانا يذهبوا إلى شارتر بوصفهما فنانين ولكن من خلفهم الآن من يذهب إليها كما تذهب نحن إلى «نارا» إن الإنسانية لم تعرف إلا عوالم من الفن منفصلة كالأليان؛ أما عالمنا فهو كجيل الأوليمب تلتقي فيه الآلهة كلها والحضارات كلها وتخاطب كل من الناس كل من يفهم لغة للفن (كما تخاطب العلوم كل من يفهم لغتها) وكل حضارة قد عرفت ذراها، أما الإنسانية فأنها بصدد الكشف عن ذراها أيضا، لا على نحو ما ظن القرن التاسع عشر، أي من حيث هي معالِم في مرحلة في التاريخ. وكما أنه بالنسبة لسيزان لا يكون بوسان خليفة لفتنورنسر، كذلك فإن شارتر لاتختلف أوبنكر ويارابودر والمعابد الآرتيكية، كما أن ملوكها لايفلون كوانتن نارا أو الشعابيين ذات الورش أو فرسان فدياس. إن هذه الأعمال الفنية تجتمع كلها معا لأول مرة في عالم تجد فيه الأليان البائدة حياة لم تعرفها من قبل في عالم انتصر على الزمان لأول مرة، عالم الصور التي عارض بها الخلق الإنساني الزمان.

وإنني أحاول أن أوضح هذا العالم؛ والقوة التي يدين لها بوجوده وهي قد تكون قديمة قدم اختراع النار أو المقبرة.

إن هذا الكتاب (تناسخ صور الآلهة) ليس موضوعه تاريخ الفن - على الرغم من أن طبيعة الخلق الفني ذاتها غالبا ما تضطرنني لاتتبع التاريخ خطوة فخطوة - وليس موضوعه المعايير الجمالية، وإنما هو معنى وجود رد أبدى على السؤال الذي يوجهه للإنسان نصيبه من الأبدية - حين يخرج الرد في الحضارة الأولى التي شعرت بجهلها لمعنى الإنسان.

تحليلات شجرة ..

في معرض عز الدين نجيب

مدخل



إن من يراجع حركة الفنون المرئية بمصر يكتشف أن هناك موقعين من «الحدث»، أحدهما يمثل الآن فريق من منظري وزارة الثقافة ، ويرى هذا الفريق إن الحدث هي آخر ما يوجد به النموذج الأوربي من بدع ، وعلى من يريد اللحاق بالركب أن يفترق منها قدر الطاقة ، يروجون لهذا النهب بفتك بعض ظاهرها حق ، وكل باطنها باطل ، مثل : فكرة العالم الذي تحول بسحر علم الاتصال إلى قرية ، وفكرة وحدة صورة الإنسان وفعله في كل زمان ومكان ، متجاهلين الخصوصية التي تميز الثقافات القومية المختلفة . ولقد أتبع لهذا الفريق ، من الإدارة الثقافية الجديدة ، أن يشرف على مواءمة للفن من الشباب ، وأن يلقنهم رؤيته للحدث .. لهذا لم يجد هؤلاء الشباب المشاركين في المسابقة السنوية للصالحين ، بدأ من أن ينقلوا نقلاً عن الدوريات الفنية الأوربية ، وتجزل لهم الوزارة العطاء (بلغت قيمة جائزة البينالي الأخير أربعين ألفاً من الجنيهات ، في الوقت الذي تجمعت أكبر جائزة رسمية وهي جائزة الدولة التقديرية عند الخمسة آلاف) .. أما الموقف الآخر من الحدث فيتمثل في إنجازات عدد من المبدعين ، في مقدمتهم المثال محمود

مختار والمثال محمود مرسى والمثال أحمد عبد الوهاب والمثال آدم حنين . ويرى هؤلاء إن الدائنة يمكن استنباطها من الموروث ، وهي لا تتخالف معه في الجذر العميق ، بحكم صلة «الجينات» الحضارية لجسد الأمة وتاريخها . قَدَّمَ محمود مختار إنجازات رائعة استلهمت الموروث النحتي المصري القديم ، وسار على نهجه محمود مرسى وقَدَّمَ رائعته الجرانيتية «السمة» التي أعطاها أكثر بلاغة وعمقاً من طائر برانكويزي ، وقَدَّمَ أحمد عبد الوهاب وأدم حنين ما يدل على انتماء إلى جذر أصيل. هو الموروث المصري القديم ..

وأخيراً يؤكد الفنان والناقد عن الدين نجيب بمعرضه الذي أقامه بالمركز المصري للتعاون الثقافي الدولي والذي أطلق عليه عنوان «تجليات شجرة» انتماء إلى الموقف الثاني.

المعرض



تمثل الشجرة التي تجلّت في معرضه الركيزة المحورية . وهي شجرة تاريخية ، بمعنى : تناسلها من الرسوم والمخطوطات العربية والمنمنمات الإسلامية ، والرسوم الجدارية في المقابر المصرية القديمة ، وهي لم تنحصر في حدود معرضه الأخير ، بل تمددت خارجه إلى معارض سابقة. وهي ، في كل الأحوال ، مفعمة بالإشارات والرموز الدالة على موقف الفنان الشخصي من واقعه الاجتماعي والسياسي .. بل والجمالي أيضاً . وهي لم تفاجئنا بحضورها إلى معرضه الأخير ، بل فاجئتنا بالمصادر التي جاءت منها ، فاللمرة الأولى يستحضرها الفنان من ذاكرة التاريخ .. ورغم ذلك فإنني أزعم أنه مهد لهذا الظهور منذ أكثر من ثلاثة عقود ، وبالتحديد سنة ١٩٦٢ عندما قدّم مشروع تخرجه في قسم التصوير والذي استلهمه من رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي . وكانت الأرض في لوحات ذلك المشروع مسرحاً للفلاح والشجرة واحتفالاً بقيمة العمل ، وإنجازاً ، استمر ، للفئات الدنيا في المجتمع المصري. وقد تنوعت أشكال الشجرة منذ ذلك التاريخ بتنوع الرموز والإشارات التي تحملها والتي تنوب بها عن موقف الفنان الفعلي : ففي لوحة «مواجهة» التي أنجزها سنة ١٩٧٤ البس الصبار أعضاء بشرية ، وجعله منتصباً شامخاً ،

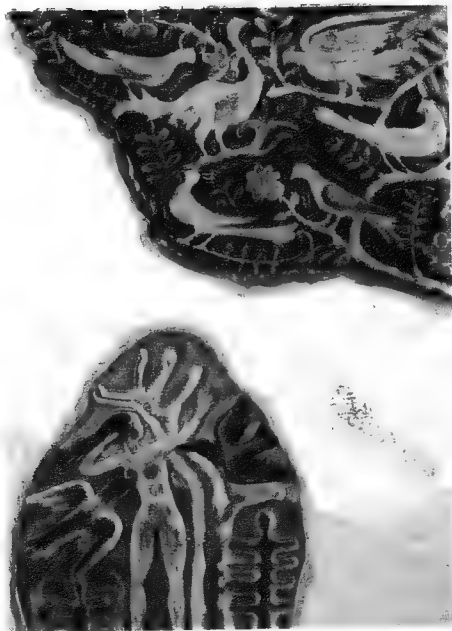
تحت شمسٍ متفجرة ، وخلفية صارمة . وفى لوحة «فى انتظار الوليد» جعل الشجرة شاهداً على مولد طفل ، ويدت فى انتصابها الشماغ متحدية مجهولاً ، وقد عبّر عن الدين نجيب عن هذا بقوله : (كانت الشجرة آنذاك - يقصد السبعينيات - المكتوبة بالأمم والضياح تجسّداً للتماسك والصبر والإرادة والمقاومة) .. إذا كان هذا هو قنر الشجرة فى السبعينيات وقنر الفنان فى ذات الوقت ، فقد تبّيل كل هذا فى المعرض الأخير ، فقد خلعت الشجرة أردية العنف ولبست أردية الغناء والبهجة ، ولأول مرة يُلقب عن الدين نجيب فى لوحاته الخطوط اللينة ، سواء كانت تلك الخطوط وصفاً لشكل إنسانى أنثوى ، أو شكل نباتى ، أو زخرفى مجرد .. لكن .. لأن عن الدين نجيب ناقد لآزع الملاحظة ، وقاص وروائي ، فيحكم هذا التكوين تتسلل إلى اللوحات الملاحظات الناقدة للواقع المشترك ، كما يحرص على أن تحمل لوحاته معانٍ يمكن قراءتها : ففى لوحة «وليمة الغريبان» - على سبيل المثال - (والعنوان يُفسّر اللوحة) واللوحة تعبرُ معانيها للمتلقى وتبدو تابعة لفنّ غير مرئى . تُصور اللوحة شجرة مثقلة بالثمار ، تتسابق عليها الغريبان . ويذكرنا هذا المشهد بظائر له فى الواقع الفعلى لا نرضى عنها . ويحاول الفنان أن يجدد من صياغة الصورة الشعبية عن آدم وحواء ، فلبس حواء «القرين» المصرى القديم ، وفاجأنا بقردٍ واقعى السب ، يتقافز على أفرع الشجرة . ويوجّه عن الدين نجيب النقد ، من جديد ، عبر وسيطه الغريبان ، كما فى لوحة «مجلس الغريبان» وعلى الرغم من أنه بهذه اللوحة استعارات مشهيدة من لوحة «أوزميدوم» المتحفية ، فإن حضور عن الدين الناقد كان قويا فى هذه اللوحة ، كما كان حاضراً فى لوحة «شجرة التفاح» حيث استحضّر «حواء» من الرسوم المصرية القديمة ، وجعلها تلتقط ، نيابة عن آدم ثمار التفاح المتألقة على شجرة استحضرها من المنمنمات الإسلامية . يخالف عن الدين نجيب بهذا التكوين كل ما ترسب فى الذاكرة الجمعية عن حكاية خروج آدم من الجنة ، بينما الذى يشرع ، هذه المرة ، فى التقاطها هو حواء ، ولم يكتف بالإمسك بهذه المفارقة بل أضاف إليها تحديداً لأصل حواء : فهى فى لوحته مصرية خالصة تركت مكانها على المعبد لتستقر على سطح لوحة عن الدين نجيب!

عز الدين نجيب

تجليات الشجرة



مجلس الغربان. ١٩٩٧. زيت على قماش. ٩٠ x ٧٠ سم



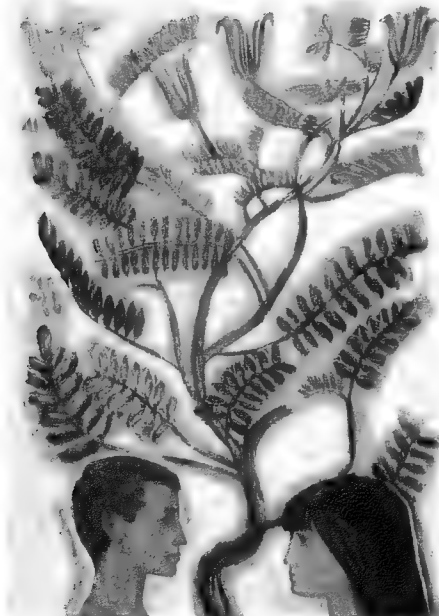
السما والارض - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٧٠ × ٩٠ سم



وليلة الغربان - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٩٠ x ٧٠ سم



زیت علی همتی



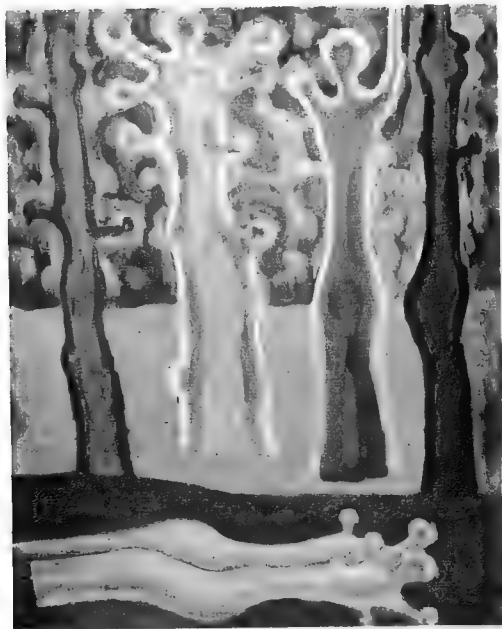
مناجاة - ١٩٩٧ - زيت على قماش - ٩٠ x ٧٠ سم



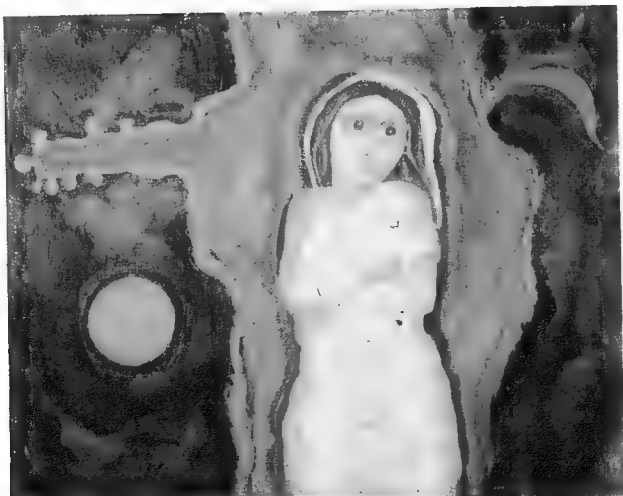
اشواق . ١٩٩٧ . زيت على قماش . ٧٠ x ٩٠ سم



سجود. ۱۹۹۷. زيت على قماش. ۷۰ x ۹۰ سم



زیت علی قماش



المحاض ١٩٧٣ . زيت على قماش . ٨٠ × ١٠٠ سم



ازهار القبة . ١٩٩٧ . زيت على قماش . ٧٠ x ٩٠ سم



زیت علی قماش



شجرة الصبار . ١٩٧٤ . زيت على قماش . ٨٠ × ١٠٠ سم

تجليات إنشادية من صورة الشجرة

«لكى ترسم.. عليك أن تغلق عينيك.. وتغنى!»

ب. بيكاسو

لأن الشجرة عمر، فهي تصلح لى تكون شاهدة على رحلة عز الدين نجيب الفنية، أكثر من عشرين عاماً حتى الآن، فهي عودة تفصل بين مرحلتين، بينما تفصح لنا عما تغير فى عز الدين الإنسان.. بمجموعة من التراكمات والرقائق التى افردتها خبراته، وفى عز الدين الفنان، بنسوج أحاسيسه ووعيه الباطن.

وكما يقول هو.. «كالحلن القديم المنسى، حين يعود إلى الآن بعد سنوات طوال، محملاً بالشجن والحنين، تراث لعينى الشجرة.. تلك التى طالما رسعتها منذ أكثر من عشرين عاماً، ثم أخذت تلج على خاطرى حتى سيطرت على وجدانى....»

وها أنذا اليوم أعود إلى الشجرة، وقد جرت فى النهر مياه أخرى، حملت معها الكثير من أسباب الفلق، والحيرة، وسقوط الأحلام، وضياح اليقين.. أعود للتشبيث بها كما فعلت من قبل، وإن اختلفت الأسباب.

طفتُ بلوحات المعرض الجديد، وراقبت ضربات الفرشاة، قوتها، طولها، مسارها، اتجاه إزاحة اللون على السطح وكثافته، زمن مرور اللون على السطح وزمن ارتقاعه إلى «باليتة اللون»؟...

واكتشفت تغيراً في «تكنيك» الأداء عن معارضه السابقة: فالفرشاة اقل انغماساً، والألوان أكثر شفافية، قلت ربما كانت الشجرة بليوتيتها... يتلأف أوراقها المتدرجة في درجات الأخضر بين «التونات» المخلوطة من البني والأصفر والأزرق، فكانها صدئ يترد في ترنيمة ورقة مفردة.. ربما كان التكنيك الجديد مقروناً بالموضوع/ المضمون، وموازي له .

الإنشادية - أو الشدو هو ما تستشعره عبر طواف أوراق شجرات «عزالدين نجيب»، أوهى حالة من حالات التصوف المستط / الملتذذ (وايس المتألم)، أو قل هي الغنائية المترددة الصدى والخفوت، كأنها تيارات من أصوات لكورال خافت راعد/ تأتينا عبر جدران بلورة زجاجية تحيطنا.

يقول عزالدين نجيب في مقدمة معرضه.. «أسأل صاحبة الحكمة وهي نجيب وتتجلى في تداعيات مدهشة، لتتأمل لي - عبر الأزمنة والأمكنة والحضارات - صوراً ومعاني قد نعرفها، ولكننا نسيناها في خضم واقع مادي غليظ، يحتاج الحلم والأمل والحب».

وأنا أسأل السؤال نفسه حول الشجرة التي استطاع عزالدين نجيب أن يجعلني أغمض عيني - لا لكي أبصر كما يقول المتصوفون، ولكنني أغمض عيني - لكي أشم، ولكي أرى ببصيرتي بقع البرتقال المذهبة، ويقع الأوراق المتراوحة بين الصدا والجلاء، فهي إذن تجليات من صورة الشجرة.

إن اهتمامه اهتماماً خاصاً بالفن المصري القديم، وعلى الرغم من محاولاته الاقتراب من بعض الرموز الأسطورية في الميثولوجيا الفرعونية والشعبية، فإنه لم يفلح في استدراجنا نحو إغماض أو غموض في لوحاته ، وإن كان قد نجح في إثرائها ..

فعندما يستخدم الصقر مفرد الجناحين يستخدمه وفقاً للتشكيل الفرعوني لدى الفنان المصري القديم فقد استخدم عزالدين نجيب الأسد بجناحي صقر ورأس إنسان، فمن المعروف أن الأسد في الحضارة الفرعونية لم يتخذ أبداً جناحي طائر وإن كان قد اتخذ رأس ملك

فيذا أضفنا القرود إلى الصقر والأسد، نجد الفكرة الفرعونية من خلال ثلاثة رموز قد استعان بها عزالدين في لوحاته هـ ناهيك عن الطيور - ومع التحفظ الشديد تجاه استخدام عزالدين لمعاني هذه الرموز نفسها عند الفنان القديم، لأن ثقافته العامة - فضلاً عن الفنية - تتيح له حرية التعبير والتضمين وتخلق لنا حرية التأويل والتفسير والتلقى، وهذا هو شأن كل عمل فني غير منتهب القراءة، وغير منجز في إحالاته.

ايضا هناك الحضارة القبطية التى أشار إليها بشكل غير مباشر بتقاطع الصقر الفرعونى المجنح الشهير مع النخلة التى تذكرنا بنخلة مريم، ليصنع الصقر بجناحيه المفردتين مع ساق النخلة السامقة ما يشبه الصليب، أما الحضارة الإسلامية فقد عبر عنها الفنان بوضع المسجود للشخص الذى يتصدر اللوحة ولا يفصله عنا سوى زرقه مياه النيل. أراد عز الدين أن يؤكد امتزاج هذه الحضارات بشدة، دون استطاعة الفصل بينهما بإسقاطه النسب الطبيعية لفرداته التشكيلية داخل اللوحة، فنلاحظ أن مسطح الصقر المفرد الجناحين فى خلفية الصورة يتساوى مع سطح النخلة، وهو ما يتنافى والنسب الطبيعية، وما يتنافى أيضاً مع النسب الهندسية للأشياء بمراعاة المسافات فيما بينها، وإيضاً هناك نسبة حجم المركب الفرعونى إلى جسم الساجد.

وهكذا... امتعنا عز الدين نجيب بتجليات شجراته القديمة والجديدة، «امتعنا بجوهره شفووه خالصة المصرية.. جعلنا تغلق عيوننا ونرى لوحاته ونسمع أنات شدوها.



الحكاية



قيل إنه تأمل حاله، ونظر إلى عياله ، وتدبر كل أمر من أموره، وأدار في الفكر كل شأن من شئونه، وحسب ماله وما عليه .. ثم فكر بهدوء وروية فيما استقر رأيه عليه

وفي ظلام الليل من البيت تسلل، والزقاق ترك، ومن الحارة خرج، وفوق أسفلت الشارع الكبير سار وسار حتى غابت عن عينيه المدينة التي ولد فيها، وتزوج فيها، وأنجب فيها، وامتحن فيها حرفاً كثيرة عديدة

عمل صبي حلاق «شطيح»، ومرة .. استوظف كاتب محام، ومرة ارتضى أن يكون تريباً، وخبازاً، وسباكاً، وعمال نعوش ، وسنيداً لطرب .. وأشياء كثيرة .. وهو في دورانه هذا كان يلبس لكل مهنة لبوسها .. «تطريش، وتعمم .. تجلبب، وتبدل» .. وفي كل هذه الحالات كان لسانه لا يفتر عن ترديد جملته:

(لابد أن أعثر عليه في يوم من الأيام، وأتى به ليستقيم الحال ويهدأ البال وتستقر الأمور)

قبل هذا، عندما ولدت أمه كان ترتيبه بين إخوته الثالث عشر، به تم عدد الذكور سبعة، كان أبوه «فقي راتب» .. يمر بالبيوت والشوارع والدكاكين، ويطوف بالمدن والقرى والمقابر .. يقرأ هنا رباعاً، وهنا حزباً، وهنا جزءاً ، وهنا ورداً .. يشارك في مولد، صمدية، صرف روح ميت ... وفي المواسم كان الأب يأخذه معه ويدور به في سرحاته وغدواته لأنه الأصغر .. وظل على هذا الحال، يأخذه معه، حتى ولدت أمه الأصغر منه، وجاء بعد الأصغر منه أصغر منه وأصغر منه وأصغر منه، ثم مات الأب ذات ليلة شتاء مطرها غزير فدفنه الأولاد في الصباح ..

وفى الصباح كانت المدينة خلف ظهره بمقدار عشرين فرسخا .. جاع وعطش .. فما كان يحمل زادا ولا «زوادا» .. كان كل ما يملكه عندما تسلك من البيت جلبابا ارتداه على الجلد ، ونعلا باليا، سرعان ما ضاق به، فخلعه من قدميه وقذف به بعيدا وسار عارى القدمين.

بل أكثر من هذا فعل .. نزع جلبابه عن جسده عندما ارتفعت الشمس، وكوره، فكر أن يقذف به بعيدا كما صنع بالخف .. ولكنه لسبب غير محدد غير رأيه ويده مرفوعة عاليا يكاد أن يطلق منها الجلباب .. فانزلهأ اماما .. ثم إلى أسفل، وأخيرا «فرد» الجلباب برفق .. وفوق الأرض بسطه وسار عاريا .. فماذا يهم ؟ ..

لا أحد معه ولا أعين تراه .. ثم إنه وجد أنه يعمل هذا يمهّد السبيل للعشور عليه .. وهو منذ زمن بعيد لم تفتر شفتاه عن ترديد الجملة المألوفة:

(لا بد أن أعثر عليه فى يوم من الأيام، وأتى به ليستقيم الحال ويهدأ البال وتستقر الأمور)

كانت شفتاه لا تفتران عن ترديد الجملة المألوفة .. ولكن .. متى .. وكيف ؟ .. ولماذا ؟ .. وأين ؟ .. فلا شيء من هذا محدد .. صحيح كان يعتقد أنه إن عثر عليه واكتشفه وأتى به فإن كل شيء حينها سينصلح وينضبط .. سواء كان هذا بالنسبة له أم للأخرين .. وصحيح أيضا أن الأمر كان فى بدايته شيئا شيطانيا طلع فى عقله ومخه ووجدانه واستقر ، فأحال حياته جميعا لا يطاق ولا يحتمل .. فكثيرا ما كان «يهج» فى أية ساعة من ساعات الليل أو النهار للبحث عنه فما يكاد يصل إلى أسفلت الشارع الكبير حتى يعود أدراجه حزينا مهموما مهزوما .. ولم يكن أحد فى الوجود يعرف قلقه وحزنه .. كان كل شيء يتم فى هدوء بينه وبين نفسه .. أما من هو الذى يود العثور عليه؟ .. وكيف يكون شكله ؟ .. وما هى مواصفاته ؟ .. أطويل هو أم قصير ؟ .. عريض أم نحيل ؟ .. وهل هو أنسى أو جنى ؟ .. ملاك أو شيطان ؟ .. رجل أم امرأة ؟ .. فلا يعرف .. كل الذى يعرفه أن شفتيه كفتا الآن عن ترديد الجملة المألوفة من لحظة أن غابت عن عينيه المدينة .. وأن قدميه تطويان الأرض طيا .. حتى أحس بالتعب والإرهاق والألم ، والرغبة الشديدة فى النوم .. قال لنفسه: (لو كان الخف والجلباب معى الآن لثبتت الأخير، ولطويته طبقة فوق طبقة، ولوضعت فوق الخف ولجعلت من الاثنين وسادة ، ثم لوضعت راسى المكود المثقل فوقهما، ولتركت لخالى العنان، ولبدأت فى رسم صورة له، فإن فشلت، فلاغمض عيني، ولاصطنعت النوم، ولاتصورن أنني احلم، فلعلنى أراه فى الأحلام .. أما وقد تركت هناك الخف أولا .. ثم الجلباب ثانيا فلا شيء قد بقى أمامى غير المسير .. فلاسيرن، وأسبيرن، وأسبيرن حتى أعثر عليه)

وسار .. وسار .. وسار حتى اتضحت لعينيه المألوفات من جديد .. ظهر اليمين والشمال .. الامام والخلف .. الفوق والتحت .. وكان بصحراء وتيه، جلس فوق الرمال، ثم قام .. ثم جلس .. ثم جلس وقام .. وجلس وقام .. منات

المرات جلس وقام قبل أن يلتقط من الرمال حجرا مدببا ابيض اللون ، ناصع البياض .. اقامه بين اصابعه وكفه قلما وابتدا يخط فوق الرمال خطوطا .

قال لنفسه : الخطوط أولا .. ظل مقوس الظهر محنى الرأس سبعة أيام بلياليها .. يخط بقلمه الحجري فوق الرمال دون أن يفكر فى النظر خلفه .. ثم عَنَّ له أن يريح ظهره ويرفع رأسه ويتأمل نتيجة ما عمل .. فهاله ما يرى .. كان لا شيء غير الرمال .. الرمال بكل مكان .. الكتب وعلقت بعينه دمعته، جمره جهنمية زُرعت فى أعماق مقلته فقال : لقد أخطأت بعملى هذا ... ولكن لو أعرف ما هو هذا الخطأ.

كان واثقا من شيء واحد فقط .. هو إنه أخطأ .. وأخطأ خطأ جسيما .. وجسيما جدا فانزعت بمقلته الثانية دمعته كحبة ثلج تجمع فيها كل صقيع العالم اجمع .. جاهد ليتخلص من دمعتيه .. لكنهما صنعتا معا فوق عينيه سدا حجب عنه كل شيء فجلس محطما مقهورا فوق الرمال ... كان وحيدا .. لسع نصف الأعلى صقيع لا يحتمل .. ولغح نصفه الأسفل قيظ لا يطاق .. فتعمد وانكش فى أن واحد .. والتقطت أذناه أصواتا فرجة محصورة يائسة، كانت على التوالي: أصوات نباح ومواء ، زئير وخوار .. عواء وصياح، نقيق وهديل .. نقيق وفجيج .. ثم اختلطت كل هذه الأصوات وانضغطت فى صوت واحد استقر فى أعماق أذنيه بذبذبة رتيبة أخذت تهزه هزا .. سد أذنيه بكفيه فى محاولة للفرار ، فازداد تغلغل الصوت الواحد الفرع المحصور اليائس فأسقط كفيه جانبا .. والتقط أنفه واستنشق على التوالي رائحة جسد بشرى يحترق ، رائحة عفونة، فجيعة بطن مبقور ، فضلات حيوانية وادمية، ثم تكاثفت كل هذه الروائح فى رائحة واحدة استقرت فى طافتي أنفه وسببت له دوارا وعذابا، فعشر الفتحتين بأصبعين ولكن عظم تغلغل الرائحة فانترع الأصبعين معذبا مقهورا .. وامتص لسانه على التوالي واستطعم مذاقا حمضيا فحريفا فاجاجا فمرأ ثم امتزجت كل هذه فى مذاق واحد استقر فى أعماق لسانه وتشربه وسبب له امتعاضا ورغبة فى القيئ .. حاول أن يخذ لسانه بأسنانه ولكن طعم المذاق ازداد تشمعا فى اللسان، فرغ أسنانه وخفضها على اللسان مهموما مطاردا .. ومن أعماق أعماقه انبثق سؤال لماذا لا يضع حدا لعذاباته، ويطرح عن ذهنه حكاية العثور عليه ؟

لم يكن قد وصل إلى جواب .. لكن حز فى نفسه أن يعود من غيره .. او على الأقل لا يعرف لماذا أخطأ .. لم يكن يخشى شيئا .. ولا يخشى على أحد .. فمن يمت يمت ، ومن يتعطل .. ومن يسرق يسرق .. ومن يسجن يسجن .. حتى زوجته نفسها .. لن تتأثر بغيباه فى قليل أو كثير إذ إنها لا شك ما زالت تطوف بالبيوت تغسل الثياب .. وتعجن الدقيق .. وتمسح البلاط .. لتأخذ عن هذه الأعمال اجرا تتفقه على نفسها وعلى اصغر الاولاد المعلق أبدا بذيل ثوبها، ولم يكن يخشى الناس ايضا .. أكثرهم لا يشعر به .. غاب أو حضر .. مرض أو شفى ... ضُرب أو ضُرب .. لم يكن شيئا .. باختصار شديد لا لهم عنده ولا له عندهم .. وسار .. وسار

حتى انتهى به المطاف عند سور عظيم الارتفاع يغيب أعلاه فى السماء دار حول السور يبحث عن باب له .. لكن البحث أعياه .. لم يجد فيه ثغرة فقال لنفسه لو كان معى الآن حداد لصنع لى معولا أو معولين، فظلت أهدم فى الجدار أو أهدم حتى اصنع ثقبا أنفذ منه لأرى ما خلف السور ولكن وحدى أنا والجدار مرتفع ، ولا قدرة لى على الوثوب من فوقه ، انسب الحلول إذن أن أجعل حبالا .. حبالا طويلا أرتقيه صاعدا لأعلى متسلقا الجدار .. أه لو كان معى الآن نساج لصنعه لى .. فأعبط من فوق الجدار لتتكشف لى معالم المدينة القابعة خلفه ولكن وحدى أنا، فلا معول ولا حبل مجدول، ولكم يود الآن أن يرى أحدهم ليصنع له جناحين يرفرف بهما .. ويطير ويحلق، ويرتفع عاليا مثل الطير .. لينقض على قلب المدينة من حائق .. ويرى بعينه كل شىء فيها .. الشوارع والناس .. البيوت والحيوانات .. ولكن وحدى أنا والجدار شامق وإن يصل إلى نهايته جناح.

سار محاذيا للجدار .. فبد له كما لو كان لا أول له ولا آخر . لا بداية له ولا نهاية ، ظل يدور، ويدور، ويدور وقد تسمرت عيناه على الجدار، ثم تسأل :

ودار ، ودار

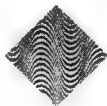
إلى متى أظل هكذا أدور ؟

تمنى أن يجد شريطا من قماش أسود ليضعه فوق عينيه، يحجب عنهما الرؤية، تعذرت الامنية .. فتحامل على نفسه .. أغمض عينيه ودار .. من غير كلل أو ملل .. فتح عينيه فوجد الدماء تسيل من جبهته نتيجة تخبطه بالجدار فقال لو كان معى الآن حلاق لأوقف النزيف ويطهر الجروح ووضع فوق جبهته ضمادة من قطن وقد يظل الجرح ينزف .. وينزف .. وينزف حتى تخور قواى، فاترنح، ولا تقوى ساقاى على حملى ، فاقع .. أتمد بطولى ولا أقدر على القيام من جديد فاستسلم وانتظر المصير .. وفى الختام اندثر .. ولا يجد جسدى من يحفر بطوله حفرة يضعه فيها ويغطيه بأتاج الحفر.

وابتداً يثقب تحت الجدار باظفاره أصبح خلفه خندق عميق وما ظهرت الثغرة .. فبقدر ما كان الجدار مرتفعا كان عميقا، لم يياس .. استمر يثقب، ويثقب، ويثقب ولا نهاية لشىء. توقف .. تأمل أظفاره ، لم يجدها .. تأمل أصابعه لم يجدها .. حزن وقال تاكلت أصابعى أثناء الثقب .. الأفضل أن أخرج من أعماق الخندق .

جامد وجامد ... وجامد وفى النهاية .. لم يخرج .. غمره حزن شديد وقال لو كان معى الآن حداد ، نجار أو سباك ، نساج أو حلاق، خباز أو حمال .. لو كان معى الآن رجل أو امرأة، عجوز أو رضيع. وخيم الظلام وأحرق به من كل جانب فأتقن أن ما صنعه هو الحفرة فطفرت من عينيه دموع ، ودمعة ، وتحول الخندق إلى بحيرة يوشك أن يغرق فى مائها، أغمض عينيه وقال الأصوب أن ألج الجدار بخيالى وفعل ذلك.

خلف الجدار، كانت تريض مدينة والتحديد مدينته .



نصلّ لامع بما يكفى:

العندليب لم يمر من هنا
ولم تبارك زهرة النرجس أغنياتك
الطائرات لم تعد
ولم يُلَوِّح المودعون كالحمام من بعيد
لم تصلّ الأحلام فى البريد
ولم يزل وقتك ضيقاً كمعطفٍ قديم،
لم تتركْ مكدساً بالكتبِ التى قرأتها.
تأشيرة الخروج مستحيلة،

وورقُ الهجرةِ يخفى نصله الرقيقَ عن نبضك .

لو صدقتني

فهذه الحياة كانت غابةً هادئةً

ولم تشأ أنتَ لها صحابةً تنغصُ الوترَ

لأصدقاتك الذين جربوا طفولةً أخرى

عيونٌ لا ترى الملاكَ

والشلالَ

والمعابدَ القديمةَ

لأصدقاتك الوجوديين لذةً بلا ماضي

نعم ذاكرةٌ بلا مَطَرٍ

لكنك الآن تُصَحِّى

بمحارةٍ ونجمٍ وگرامين

وسنديانةٍ رحيمةٍ

من أجل أن تتأرَّ للنشيدِ

وكَنَدًا بعيدةً جداً

وربما تموتُ في حديقةٍ
ولا تصبحُ مليونيراً.
هاتِ يدكُ
اصعدِ إلى هنا
أنظُرْ إلى المراكب التي بلا شراعٍ
فكّرْ قليلاً في حياة العُشبِ
في رثةِ النسيمِ
في قوسِ هذا الشفقِ العالى
أنا أعرفُ أنتَ رجلٌ بلا انتصاراتٍ
بلا حرائقٍ بلا أقمارٍ
وسىء الحظُّ كلوحةٍ من الحَجَرِ
تعبرها الريحُ بلا اكتراثٍ
لكن بثرَ روحك العميقة
تعرفُ حتى آخر الأبدِ
حكمة أن تدخّرَ الأشواقُ ماءها.

٢ - وحيدة كصيوئها:

سوف نكتمُ سِرِّي

أليس كذلك؟

أنتَ فتى طيبٌ

سوف نكتمُ سِرِّي

وسوف تسيرُ معي كالنجومِ إلى ما وراء السماواتِ

سوف تراني مبشرةً فتعلمني

وتراني مهددةً فتدافعُ عني

وسوفِ تعلمني أن أرى الوردَ أجملَ

والمرثيات أقلَّ . . .

ولا .. لا تخفُ

لن أحنك أن تتزوجني رغم أنفكَ

لن أحملَ الغدَ منكَ بطفلٍ

ولن أدعَ الناسَ يفتصيونك بالكلماتِ

فقطُ ضمْنِي .. قلْ أحبكِ

خُذْ مَقْلَتِيَّ وَهَاتِ حَنَانَكَ
أَوْقَدْ شَمْعَ دَمِي كِي أَضِيءَ بِذَاكَرَتِي
كِي أَعُودَ كَمَا كُنْتُ ذَاتَ مَسَاءٍ بَعِيدِ
فَتَاءُ تَحُلُّ ضِفَائِهَا فِي حَقُولِ الْعَبِيرِ
وَتَعْدُو مَعَ ابْتِهَا كَالْفَرَاشَةِ فِي سَاحَةِ الْمَنْزِلِ الْقُرُوبِ
فَقَطْ سَمْنِي

سَمْنِي أَيْ اسْمِ يَنَاسِبُنِي
هِنْدَ أَوْ نَوْرَ أَوْ شَهْرَ زَادَ
وَدَعْنِي أُعِدُّ لَكَ الشَّأْيَ، وَالسَّنْدُوتَشَ الصَّغِيرَ،
وَأَكُو قَمِيصَكَ قَبْلَ نَهْوَضِ الْعَصَافِرِ مِنْ نَوْمِهَا
يَا حَبِيبِي

فَقَطْ
اطْرُدِ الْخُوفَ مِنْ فَجَرِ أَغْنِيَتِي
وَأَعِدْ كَالْنَدَى مَا قَرَأْتَ عَلَيَّ مِنَ الشَّعْرِ بِالْأَمْسِ
كِي أَسْتَطِيعَ تَخْيِيلَ عَمْرِي يَرْفَرُ

فوق المدى بجناحيه
ثَقُ أننى صرتُ ناضجةً
أننى لن أحاول قطُ امتلاكك
لكننى أتمنى لو اخترت أنتَ امتلاكى
لقد فرَّتْ الريحُ من قبضتى
والكواكبُ والسنواتُ التى تشبهُ البحرَ
لم يبق لى من مكانى سوى غيمةٍ
سوف تكتمُ سرى
أليس كذلك؟
أنت فتى طيبٌ
وتحب النساء اللواتى يُسَطِّنَ أحلامهنَّ
ويهدأن كالياسمينِ بين يديك
ألم تقلِ امرأةً لك من قبلُ إن الحقيقة تشبه روحك
إن الضحى واسعٌ مثل عينيك
دعنى أقبلُ وجهك

دعنى أمرٌ بكفى على شَعْرِكَ الجَعْدَ
دعنى أَحْسُكَ حتى إذا غبتَ عني وجدتُكَ
بين حنايى كالغصنِ
أنتَ تروقُ لآيامِ عُمري
فَعَدْنِي بأنك لن تتأخَّرَ أكثرَ من قمرٍ وثلاثِ ليالٍ
لكيلا تحفَّ الينابيعُ فى جسدِي
وتموتَ خميلةٌ روحِي

٣ - الأم:

فى الليلِ
هناكَ على أرصفةِ الربيعِ أمامِ المستشفى
عند المنعطفِ المتعرجِ من ذاكرةِ الفرشاةِ
تنهَّدَ
راح يُحدِّقُ فى نافذةٍ عاليةٍ يخبو فيها الضوءُ
سيبكي الآن كثيراً

فلقد ماتت مَرِيَمُ
لن تستعطفه أن يرسمها بعد الآن
ولن تخطف منه النخلة
ثم تساومه أن يصطاد لها عصفوراً
وتعيد إليه النخلة
لن يسمعها تحت رذاذ الماء تغنى
لن تذهب للنوم وتحلم أن لها طفلاً منه
ولن تأخذه فى يوليو للبحر
وتغريه بأن يحملها بين الأمواج كما يفعل أبطال
الأفلام الرومانسيون
تُرى لو عاشت مَرِيَمُ يوماً لا أكثر
ماذا كانت ستسمى طفلها؟
لو كانت مَرِيَمُ تعرف أن الموت سيعمل للمسكين هديتها
ماذا كانت تختار
الشمس أم الأرجوحة؟

لو أن لها حجرين كريمين
أكانت تمشي بينهما
أم تترددُ بعض الوقتِ لتسى حجراً
فى صندوقِ قطيفتها
وتسيرُ مع الثانى؟!

٤ - ظلُّ المحارب:

فَتَحَ الرِّسَالَةَ
لَمْ يُصَدِّقْ
أَن بَيْنَ يَدَيْهِ تَقْفُزُ عَشْرَةٌ مَرَّتٍ مِنَ الْأَعْوَامِ
كَأَن يُمَيِّزُ الْأَحْلَامَ أحياناً
ويعرفُ أَن مَلَمَسِهَا قَرِيبٌ مِنْهُ رَغْمَ ذَهَابِهِ فِي النَّوْمِ
كَأَن يَرَى الْبُيُوتَ تَطِيرُ وَالْأَمْوَاجُ تَحْمَلُهُ
فَيَقْلِبُ جَنْبَهُ وَيَعُودُ يَهْبِطُ فِي الْفَرَاغِ كَأَنَّهُ حَجَرٌ
وَيَنْهَضُ فِي الصَّبَاحِ فَتَخْتَفِي كُلُّ التَّفَاصِيلِ الَّتِي انْتَبَهَتْ إِلَيْهِ،

وحين يَجْهَدُ في تذكُّرِها تفرُّ
فلا يعي منها سوى شذراتها
الآن لا يدري
أيحلم أم يعيشُ ظهيرةً من معدنِ الأحلامِ
أغمضَ مقلتيه
فلم يرَ الدنيا تطيرُ
ولم يرَ الأمواجَ تجرُّهُ
تقلَّبَ فوق مقعدهِ
فلم يهبط به حجرٌ إلى قاعِ الظلامِ
ولم يُصدِّقْ رغم ذلك أن بين يديه تقفز عشرةٌ مرت من الأعوامِ
لم يتخيَّلَ القمرُ الحزينَ يعودُ
حدَّقَ في الرسالةِ مرةً أخرى
وقال لنفسه: حقاً؟!
تأملْ نمناتِ الخطِّ، فوضى العطرِ،
صورةِ برجِ «إيفل» فوق كارتِ البوستالِ المصقولِ

فَكَرَّ هَلْ سَتَعْرِفُهُ عَلَى عُكَّازِهِ؟
هَلْ يَغْفِرُ الْحَبُّ الْقَدِيمُ لِسَاقِهِ أَنْ هَشَمَتْهَا الْحَرْبُ؟
هَلْ سَيَظَلَّ كَوْكَبُهَا؟
تَنَاولَ فِي هَدْوٍ ذَلِكَ الْقُرْصَ الصَّغِيرَ
وَقَبْلَ أَنْ يُلْجَ الْفَرَّاشَ
طَوَى الرِّسَالَةَ ثُمَّ مَزَقَهَا
وَقَالَ: غَدًا سَأُنْسِي
ثُمَّ أَوْصَدَ بَابَ رَغْبَتِهِ
وَأَوْغَلَ فِي نَعَاسٍ دَاكِنٍ
وَرَأَى الْبُيُوتَ تَطِيرُ
وَالْأَمْوَاجَ تَحْمِلُهُ
وَصَوْتَ الْقَصْفِ يَشْعَلُ سَاقَهُ
وَيَدُورُ فِي دَمِهِ كَسَاقِيَةٍ.

توجد حالياً مدارس عديدة تدعو لتحرير المرأة في الغرب، ولكل مدرسة منها منهج خاص يختلف باختلاف ظروف المجتمع الاقتصادية وتوزيع الثروات ومدى الحرية المسموحة قانونياً واجتماعياً فيه «للجنس الآخر» كما سمته سيمون دي بوفوار. ولكن هذه المدارس المختلفة تطرح دائماً على نفسها سؤالاً أساسياً تتوقف مناهجها وخطة عملها عليه وهذا السؤال هو: هل نريد التخلص من خصوصية الجنس الآخر كلية، بحيث يذوب الجنسان في بعضهما البعض وتزول كل الفوارق بينهما ويتساويان في كل شيء؟ أم يجدر بنا السعى للمحافظة على بعض هذه الفروق، وطلب المساواة في مبادئ محددة فحسب؟ بعض المدارس الفقدية، وأشهرها المدرسة الأمريكية، والمجموعة السوفيتية سابقاً، والجماعات التي تؤمن بأفكار الكاتبة المعروفة د. نوال السعداوي وتلامذتها في بلادنا العربية، هؤلاء آجبن على السؤال الأول بالإيجاب: وهكذا طالبين بالمساواة القانونية والاجتماعية وانتقدن بحدة الفتيات المهتمات بالثياب الجميلة والماكياج والتبرج ويتجسّد ما يسمى تقليدياً بـ «الأنوثة» على أساس أن في هذا الفارق بين المرأة والرجل شيء من أمتهان النفس، أو أن فيه إسهاماً له على حساب صحتها النفسية. أما المدرسة الثانية فهي تظهر بعد الأولى، ربما كنتيجة لها، والمنتميات لها عادة يطالبن للمرأة بحقوق موازية لحقوق الرجل، ولكن مع مراعاة الفوارق الجسدية والنفسية بينهما. بل إن ممثلات هذا الاتجاه في فرنسا، حيث نشأت هذه المدرسة وشاعت أفكارها، يرفضن كلية دعوة المدرسة الأولى لتقليص الفوارق الموجودة بين الجنسين، معتبرات أن

تحرر المرأة

بين المدرستين : الأمريكية والفرنسية

هذه طريقة جديدة لكبت خصوصية المرأة في مجتمع يبقى في نهاية المطاف ذكورياً أبوياً.

للإيجابيتين المختلفتين على السؤال المطروح جذور قديمة تعود إلى بدايات حركات تحرر المرأة. يمكن القول إن أول كاتبة دعت للإجابة الأولى هي ماري وليستونرافت. وقد تارت هذه الكاتبة، التي عاشت من ١٧٥٩ إلى ١٧٩٧، على وضعها الاجتماعي بسبب معاناتها الشخصية: ففي طفولتها، كانت تلقى بنفسها أمام جسد والدتها لحمايتها من ضرب أبيها السكير، كانت تنام خارج غرفة نومها، بجوار الباب، خوفاً منه لو اشتد غضبه في آخر الليل. ثم تركت المنزل للعمل كمرربة حتى تسهم في إعالة أسرته، وساعدت عن كثب حياة النساء اللاتي عشن معها، وابتدت تلاحظ سوء أوضاعهن وتفكر في أسبابها. ولكن اللحظة الحاسمة في حياتها كانت حين رأت أختها تنهار عصبياً بسبب سوء معاملة زوجها لها. إذ قررت آنذاك العمل في ميدان تعليم المرأة وكتبت عن حقوقها في طلب وتلقى العلم. كتابها **دفاعاً عن حقوق المرأة** الذي نشرته عام ١٩٧٠ كان جديداً في وصفه لسوء وضع ومعاملة المرأة في المجتمع البريطاني، وفي قبحها الصريح لهذا الوضع وتحليلها لأسبابه وأضراره على الجنسين. كانت فكرتها الأساسية هي أن المرأة جنس مضطهد في كل الطبقات، الفقيرة والثرية، وأن النساء، لأنهن محرومات من أبسط الحقوق الاجتماعية، اضطرن للوصول لغاياتهن عن طريق الخداع والدلال والإغواء، وغيرها من صفات الانوثة الأخرى التقليدية. وهي لهذا تطالب لأن تتحرر المرأة من كل هذه الصفات وتصير مشابهة للرجل بقدر الإمكان حيث تقول:

«من الواضح أن المرأة عموماً أضعف من الرجل، وهذا هو قانون الطبيعة. نعتزف أن الرجل قوة

جسدية تهيبه نبل النفس، ولكنه لم يقنع بهذا وأراد الانحطاط بالمرأة أكثر حتى تصبح مثيرة لغرائزه اللحظة عابرة. أما النساء، اللواتي تسكرهن عبودية الرجال لجمالهن، فهن لا يبحثن عن امتعاضات دائمة، أو عن الصداقة مع غيرهن، أو المعرفة.

سمعت الرجال ينتقدون المرأة المسترجلة، ولكني لم أشاهدها أبداً. لو كان الرجال يعنون بالمسترجلة المرأة التي تعشق الصيد والقتل ولعب القمار، لوافقتهم الرأي، ولكن لو كان النقد ضد محاكاة الصفات الطيبة، أو الحصول على هذه الميزات والخصال التي تهيب للشخصية النبل وللجسد القوة وترفع مستوى الإنسان الفكري، يبدو لي أن المفكرين من بين الناس سيتفقون على مطالبة النسوة بأن يصرن أكثر رجولة كل يوم.

يقول روسو: «علماؤنا كالأرجل، وكلما صارت مثلنا، قلت سطورتها علينا». وهذا هو ما أريده. فانا لا أتمنى لهن السطوة على الرجال، بل على نفوسهن ما هذه السطوة إلا قوة غير شرعية يمتلكها عن طريق امتحان النفس وإذا لم يتحررن من قوة الجمال - التي تمضي سريعاً - سيصبحن مع مرور الأجيال بالفعال أقل عقلًا من الرجال»^(١).

في مثل هذه الفقرات، تصوير مميزات الأسلوب النقدي الأول واضحه. فالكاتبة ترفض فكرة الانوثة وترأها لعنة حلت بالنساء، مسرحية تتصور ممثلتها أنها تمتلك سطوة هي في واقع الأمر خضوع. لهذه الأسباب تطالب وليستونرافت بمساواة الجنسين في التعليم، وتدعو النساء لممارسة الرياضة والنشاط حتى تصبح



رباعيات الخيام - حفر علي زنگ - للفنان جمال عبد الرحيم

لو كانت امرأة، فلابد لها من معرفة الجزء الذكر في نفسها^(٧).

ما تقول **فرجينيا وولف** هنا هو أن الوعي البشرى نكل فرد يرتبط بجنسه الجسدى ولكنه كذلك يحتوى على بعض صفات الجنس الآخر، وأن القسمين عادة مرتبطان في حالات الإبداع يتصل بما يمتلك العقل من صفات الجنس الآخر. من الواضح أن هنالك فرقاً كبيراً بين هذه الطريقة في التفكير، التي ترى الذكورة والأنوثة مكملان لبعضهما البعض في النفس والمجتمع، والطريقة الأخرى، التي تفهم الأنوثة باعتبارها نقصاً لابد للمرأة من التغلب عليه. فالأولى تطالب بأن يشابه الجنسان عن طريق تغير المرأة حتى تشبه الرجل أكثر، بينما تعتقد الثانية بضرورة احترام الفوارق التي يرون أن أساسها جسدى إلى درجة كبيرة.

في أواخر الثمانينيات، قامت عدة عضوات من المدرسة الأولى الأمريكية باتهام أعضاء المجموعة الثانية الفرنسية بالاصولية Essentialism، أى أن كتاباتها يؤمن بضرورة محافظة المرأة على صفات تقليدية مثل الأنوثة، معتبرات أن أصل هذه الصفات هو الجسد النسائي، وأنها تعبر عنه. انتقدت الكاتبات الأمريكيات هذا الربط الذى وصفته «بالاصولية» لأنه أولاً يرجع أصل شخصية المرأة لجسدها، ولأنه كذلك يرسم شخصيتها بطريقة تقليدية - اصولية. ومنذ ذلك الحين، صارت نقطة الخلاف الأساسية بين المدرستين رؤيتهما المختلفة للدور الذى يلعبه جسد المرأة في صياغة شخصيتها: فالمدرسة الأولى ظلت تنتقد فكرة أن للجسد أى دور فى صنع شخصية المرأة المؤنثة، وتلح على ضرورة ابتعاد

أجسادهن أكثر قوة وحسوية. وبالرغم من قدم هذا الكتاب، إلا أن نقد **ولستكرافت** لرؤية **روسو** للمرأة، ولرسم **جون ملتون** لشخصية **حواء** الضعيفة فى الفردوس الضائع، هذا التحليل يظل حتى يومنا هذا مثلاً جيداً للأسلوب النقدي لتعاطف الذكورية الذى تمارسه المنتميات للمدرسة التى أسستها هذه الكاتبة.

المدرسة الثانية تختلف كثيراً عن الأولى فى رؤيتها للمرأة: فهي لا تطالب أساساً بالمساواة التى تعنى التشابه، بل تدعو المجتمع لتقبل وتقدير الفروق الجسدية والنفسية بين الجنسين، بحيث لا تؤدى لضرر اجتماعى يلحق بأى منهما. هنا تؤكد الكاتبات أن الأنوثة ليست صفة سلبية بل إيجابية، ذاكرات 'ن' شخصية المرأة تُبنى إلى مدى بعيد على خصوصية جنسها: فالجسد المؤنث يخلق وعياً تتفوق فيه مزايا الأنوثة، والجسد الذكر يصنع فكراً تظهر عليه صفات الذكورة واضحة جليلة، ولكن الكاتبات الفرنسيات يعتقدن كذلك بأن وعى كل جنس يحتوى على بعض صفات الجنس الآخر، وأن الصحة النفسية تنتج عن التواصل بينهما. أما الكاتبة التى أسست هذه المدرسة، فقد تكون **فرجينيا وولف** فى كتابها **غرفة خاصة بها** (١٩٢٩) حيث تحدثت عن العقل البشرى الذى رآته مقسماً إلى قسمين أحدهما ذكر والآخر مؤنث، معتقدة أن الصحة النفسية والإبداع الأدبى ينتجان عن التواصل بينهما:

«فى داخل كل منا قوتان. إحداهما مذكورة والأخرى مؤنثة. وفى عقل الرجل يتفوق الجانب الذكر، وفى وعى المرأة الجانب المؤنث. الحالة الطبيعية هى أن يتواءم الاثنان ويتعاونوا - لو كان الإنسان رجلاً، فسيلعب الجزء المؤنث دوراً هاماً فى شخصيته، أما

المدافعات عن حقوق النساء بقدر الإمكان عن فكرة الجذر الجسدي للصفات والخصال النفسية، بل وحض النساء على رؤية الأنوثة كمجموعة من الخواص السلبية التي لا بد للمرأة من التخلص منها. هذه المدرسة أكدت على أن لكل الصفات الجنسية قواعد وأساسا اجتماعية، وأن الطبيعة لا تلعب دوراً يذكر في خلق الفوارق الموجودة حالياً بين الجنسين. كما تلاعب، لغيره جاردلين، مجرد ذكر كلمة الجسد أثناء السعي لتعريف شخصية المرأة سيؤدي لأخطاء فكرية جسيمة وإلى تراجع يضر بالمرأة بدلاً من الدفاع عن حقوقها:

تاريخياً، تم تعريف المرأة عن طريق الجسد، وقد أدرك المدافعون عن حقوق المرأة مدى علاقة الجسد بالاضطهاد الذي لاقت. من الواضح أن لكل شخصية تاريخها، وهذه التواريخ تخلق علاقات مختلفة مع أنظمة القوى الاجتماعية التي تحتوى على سيطرة الرجل على المرأة. لذلك يمكن القول أن الحديث عن الجسد سيؤكد كل ما قيل عن المرأة باعتبارها جسداً، وادى لاضطهادها لعصور طويلة^(٧).

ما تقول جاردلين هنا هو أن جسد المرأة يرتبط بأفكار تقليدية (مثل التفرغيب والتجريم، النقص والضعف، اللذة لا العقل، إلخ...) تكمن في اللاوعي الجمعي للمجتمع لدرجة أن مجرد استخدام فكرة الجسد كعامل يسهم في خلق شخصية المرأة سيؤدي إلى كبت صورتها من جديد. عملياً، تقوم المؤنات بأفكار هذه المدرسة في دراساتها الاجتماعية والأدبية بتحليل الصفات النفسية للمرأة على أساس أنها تنتج عن ظروفها الاجتماعية. سينتقدن مثلاً ما يقوله الرجال عن

النساء ويطالبن بالمساواة الاجتماعية، وسيبحثن عن معيزات خاصة تجمع بين الأعمال الأدبية التي كتبتها الأدبيات الغربيات على مدى القرن الماضي على أساس أنها قد تكون تراثاً مضاداً للادب الرجولي، ولكنهن لن يتقبلن أي تعريف **ساينكويابولوجي** للمرأة، ملحاً على رؤيتها عقلاً خصباً مبدعاً خلافاً، لا لحماً ودماً.

أما المدرسة الثانية، فتلح على ضرورة تأكيد الدور الذي يلعبه الجسد في خلق الشخصية المؤنثة التي يرونها صفة إيجابية. وهكذا حين تسمى الكاتبة **روزي بريدوت** مثلاً لتعريف شخصيتها باعتبارها امرأة تدافع عن حقوق النساء، تؤكد على أهمية العقل، والجنس، في تعريف «الأنثى المؤنثة». إذ تقول: «نحن النسوة المنتميات للحركة التي تدعو لتحرير «الأنثى» لكل امرأة، تؤكد على ما يلي: أنا، المرأة، أفكر، ولذلك أنا المرأة موجودة. جنسي هو امرأة، وشخصيتي صفاتها مؤنثة»^(٨). ما تقوله الكاتبة هنا هو أن جنس الجسد يبقى أساساً تبني عليه الشخصية، مثله كمثل العقل، وأن تجاهله أو السعي لكتبته إنما هي محاولة فسادة بالمرأة نفسياً وفكرياً. أما عن دور الجسد في صياغة شخصية المرأة، فهي تراه «كنقطة التلاقي بين الطبيعة والمجتمع، بين أنظمة القوة الاجتماعية وشخصية الفرد»^(٩). المدرسة الفرنسية إذن ستري أن للجسد دوراً هاماً لا ي في صياغة شخصية المرأة فحسب، بل تراه عامل تضرر على أساس أن ارتباط الوعي بالجسد يضعف من حدة اغتراب المرأة في مجتمع رجولي. في دراسات المؤنات بهذه النظرية للادب، سنجدهن يركزن على كيفية تكون الشخصية المؤنثة عبر مراحل النمو المختلفة، وعلاقتها الحميمة بالجسد في كل منها، على

فى المجتمعات الرأسمالية. وهكذا تم نقل أفكار كارل ماركس المعروفة عن الاضطهاد الذى عانتة الطبقة العاملة إلى المرأة: قالت الكتاتيب إن سيدة المنزل تعمل فيه، وتربى الأطفال، بلا أجر. وفى ميدان العمل، يكون أجرها أقل مما يأخذ الرجل. وهى تمنى من الاستغلال فى المكانين. ولكن أكثر أفكار كارل ماركس تأثيراً على الحركة كانت نظريته عن الأيديولوجية، أى نظم القيم والعقائد المقبولة اجتماعياً التى لاحظ أنها تعكس أفكار ومبادئ الطبقات الأقوى اقتصادياً:

أفكار الطبقات الحاكمة هى فى كل مرحلة الأفكار الحاكمة، أى أن الطبقة التى تملك القوة المادية تملك كذلك القوة الفكرية. الطبقة التى تستطيع الإنتاج مادياً تنتج فكراً كذلك، بحيث أن أفكار من يفتقدون القدرة على الإنتاج الفكرى تصبح خاضعة خضوعاً وهذه الأفكار الحاكمة لا تزيد عن كونها التعبير المثالى عن العلاقات الطبقيّة، العلاقات التى تجعل طبقة تحكم، أى أنها أفكار السلطة

كانت نظريات ماركس مفيدة للغاية، وقدمت إطاراً تحليلياً حساساً للمهمّات بقضايا المرأة: فالقيم الاجتماعيّة المساندة آنذاك بُنيت بالفعل على أفكار الرجال الذين تحكموا بالجامعات ودور النشر والمحافل العلميّة المرموقة وقد رسمت هذه الأفكار الشائعة للنساء صورة وكأنهن أقل من الرجل فكرياً وجسدياً، وأضعفت سطوة الرجل على دور الطباعة فى الوقت ذاته من قدراتهن على النشر، مما أدى إلى بقاء المرأة خارج تاريخ الأدب والثقافة الإنسانية بشكل عام. أما تأثير كل هذا على نفسية المرأة كفرّد فكان «الاعتراّب»، وهذه كذلك

نظريات علم النفس التى ينتقدنها وإن اعتمدن عليها، وعلى الطرق التى تستخدمها المرأة للتعبير عن هويتها المؤنثة فى مجتمع رجولى، ومساعدتها لتغيير قيمه التى تعارض وجودها.

ما سافعله فى هذا المقال هو متابعة التطور الفكرى لكل من هاتين المدرستين خلال عشرين عاماً، خصوصاً ما أنتجته كل منهما فى تحليلها للأدب، والعلوم الإنسانية بشكل عام. كما سنرى، كان للأسلوبين التحليليين فوائد كثيرة هامة، إذ كشفت المدرسة الأمريكية عن خواص ميزت الأدب النسائى على مدى القرون الماضية، وطرحّت نظريات مفيدة تستحق اهتمام عشاق الأدب والنقاد. وكان لنشاطها أثار على الجامعة الأمريكية والمجتمع، لا يزال الجدل يدور حولها. أما المدرسة الفرنسية، فهى كذلك تقدم نظريات جديدة عن كتابة الجسد، وعن دور المرأة فى مجتمع لا يزال إلى حد بعيد رجولياً أبوياً، وعن طبيعتها النفسية. ولكن دراسة إنتاج المدرستين ستكون ممتعة كذلك لأنها ستقدم أفكاراً جديدة عن المرأة، ذلك الجنس الذىبقى غامضاً لأن الفرصة للكلام ما كانت متاحة له، وعن قضاياهن ومعاناتهن والحلول المطروحة لتغيير أوضاعهن.

المدرسة الأمريكية:

ظهرت المدرسة الأمريكية كقوة لاحظها المثقفون فى أوائل الستينيات ونمت خلال ذلك العقد بالغة أوج قوتها فى المرحلة ما بين أواسط السبعينيات وأواخر الثمانينيات. فى البداية، اعتمدت المنتميات لهذه المدرسة على مبادئ الفكر الماركسي، ربما لعدم توفر أى مدرسة أخرى يمكنهن استخدامها آنذاك لتحليل وضع النساء

من أفكار **ماركس** التي عنت للحماعة الجديدة أنها ستشعر بأنها غير قادرة على الانتماء للمجتمع، انها ستكون على الحافة بسبب وقوف القيم الاجتماعية في طريق تقدمها، إنها ستحس بأنها أضعف جسدياً ونفسياً، ودائماً تحتاج للرجل لإنقاذها.

وهكذا بدأت مدارس التوعية في أواخر الستينيات حيث اجتمعت النسوة سوياً وتحدثن عن مشاكلهن مع الرجال، وتعلمن ألا يخفن من التعبير عن وجهات نظرهن. كانت أهداف المشروع ائذاك، كما تقول **مارى المان** في كتابها **التفكير بقضايا المرأة** عام ١٩٦٨، هو «كشف ما قيل من أكاذيب عن النساء في أدبنا ونقدنا، وكذلك، أن نثبت أن أساليبنا الشائعة حالياً في التحليل لا تفهم بطريقة حساسة مفيدة كتابات النساء»^(٦). في هذا التعريف، تصير ثورية هذا المشروع واضحة: فهو يكف عن تطبيق ذات الأساليب النقدية التقليدية التي توضح ثراء العمل الأدبي الذكوري على حساب ما تكتبه المرأة. بل إنه يعكس المعايير المعروفة، إذ يحلل الشخصيات النسائية في أعمال الرجال بطريقة جديدة، محاولاً رؤيتهن كتعليق قد يؤكد، أو ينفي، ما يقال عن المرأة في المجتمع.

هذا الهدف الثنائي أدى إلى إنتاج نقدي غزير منوع. اكتشفت الناقداً في تحليلهن لما كتب الأدبي الرجل عن المرأة إنه بشكل عام يرسمهن في القصة والرواية بإحدى صورتين: فيطلة العمل الروائي قد تكون جميلة وتتجسد فيها أو تظهر عليها علام أو رموز تتعلق بالسخط وعدم الرضا على وضعها. والقارئ عادة يكره هذه الفتاة لأنها تضر البطل وتلحق به الكثير من الأذى. ولهذا النوع

انتمت ساحرات، ومومسات، وفاجرات عوقبن في نهاية القصة عادة بالموت. أما النوع الثاني، فتجسده الفتاة البريئة الجميلة الصادقة المخلصة التي يتحكم فيها البطل ويرعاها ويتزوجها في نهاية المطاف. بعد تكرار هذه الظاهرة في عمل أدبي بعد آخر، أدركت الناقداً الجديداً بسرعة أن هذين النوعين يعكسان مخاوف ورغبات ذكورية عن المرأة، وأنه لا صلة بين صورة المرأة في الرواية وما يسمى بالواقعية. وهكذا صار واضحاً أن عدم فتاعة الكثير من النساء بالأدب الذي كن يقرانه في المدارس والجامعات كان أكثر من «بعض المشاعر الفردية الخاصة»، لأنه دل على «نقاط ضعف في بنية العمل الأدبي في حد ذاته»^(٧).

وقد كان من أهم ما أنتجت هذه المدرسة إعادة اكتشاف الكثير من الأعمال الأدبية التي نُشرت ونُسيت لأن النقاد تجاهلوا، أو لم تُنشر بقائناً. قصص مثل «ورق الحائط الأصفر» لـ **تشارلوت بركنز جلمان**، ورواية «**ريكا ديفس**» الحياة في الطواحين الحديدية» كانت أعمالاً أدبية راقية بالفعل، ووزعت كثيراً بعد طرحها في الأسواق. ثم بدأ البحث عن مميزات خاصة تجمع بين الأعمال التي تنتمي إلى ما اصطلح على تسميته «الأدب النسائي»، على أساس أن هذه النصوص قد تكون تراثاً أدبياً مضاداً لما كتبه الرجال. وهكذا قدمت **وندى كبلان** عام ١٩٧٥ كتاب «**الوعي المؤنث في الرواية البريطانية**» حيث خللت وعى البطلات كاحد الأساليب الروائية التي استخدمتها الكاتبات لخلق شخصية المرأة. تقول **كابلان**: «لا اعتبر الوعي النسائي في الرواية مجرد رؤية المرأة لنفسها، أو إحساس خاص يشيع بين كاتبات الرواية. ما يهمنى هو هذا الوعي

كوسيلة بلاغية تستخدمها الكاتبات: أسلوباً لخلق شخصية المرأة في العمل الأدبي^(٨). هذا التحليل المبتكر، الذي جمع بين شخصية المرأة وبنية العمل الأدبي، أثار ضجة كبيرة في الجامعات، وظهرت بعده دراسات كثيرة سارت على نفس الطريق. **شمو والقر** مثلاً، في كتاب «أدبهن» لاحظت أن المرأة التي حرمت من حق المشاركة في الحوار لأعوام طويلة ستجد مصدراً للقوة في كتابة العمل الأدبي الذي سيسمح لها «بالتعبير عن النفس المؤنثة في مجتمع يحكمه ويتحكم فيه الرجال». هي كذلك تعتقد أن النساء تراثاً خاصاً بهن في إطار الحضارة الإنسانية، وإن أعمالهن الأدبية لذلك ستجتنى على ميزات خاصة بها: «قيم، تقاليد، تجارب وسلوك مختلف يتجسد على مستوى الفرد المؤنثة»^(٩).

ثم ظهرت في عام ١٩٧٩ واحدة من أهم الدراسات النقدية التي بحثت عن هذه الميزات، وهي «المرأة المجنونة في القبوء» لساندرا جلبرت وسموزان جابار، ذلك الكتاب الذي نجح بالفعل في العثور على رمز أساسي يتكرر في أعمال الأدبيات البريطانيات المعروفات طوال القرن التاسع عشر. ذلك الرمز هو المرأة العصابية التي تتصرف بعنف مجنون وتؤذي البطل ويقضى عليها في نهاية العمل. في رواية «جون أوب» لـ **لنفسارلوت برونتي** مثلاً، حلت الباحثتان شخصية «برثا» - الزوجة الأولى لبطل الرواية التي يحبها زوجها في القبر خوفاً من عنفها - ولكنها تخرج في المساء وتتجول في المنزل وتحاول الاعتداء على زوجها وزوجته الثانية. وهما تؤمنان بأن هذه الشخصية تعبر عن وتجسد في العمل الأدبي غضب الأنثى المكبوت ضد المجتمع الرجولي في حياتها. أما القضاء عليها، فهو

دلالة على رغبة الكاتبة في التحرر من ذلك الغضب: أي أنه أسلوب علاج. وهكذا تموت «برثا» في نهاية المطاف بعد أن تحرق القصر الذي عاش زوجها فيه - وتصيبه بالعمى في إحدى عينيه^(١٠). مثل هذه الدراسات كانت مفيدة للنساء لأن الأنثى الشابّة أدركت أن هناك تراثاً نسائياً يمكن لها الاطلاع عليه والعمل في مجاله، بالإضافة للتراث الذكوري التقليدي.

ولكن هذه الدراسات نجحت فيما هو أكثر من كشف ميزات خاصة بالآداب النسائي، لأنها أظهرت كذلك تمييز مناهج النقد التقليدية للرجل على حساب المرأة. لاحظت الناقداً الجديداً مثلاً أن المجتمع يفرض على المرأة الحياة في مساحة تعتبر غير مهمة، وقضاء حاجات يعتبرها الرجال جانبية حسب تقسيم وتقييم الوظائف في المجتمع. اهتمامات المرأة التقليدية في حياتها اليومية، مثل العلاقات الاجتماعية، الارتباط مع الصديقات، الخطوبة والزواج والإنجاب، وعالم المطبخ، هذه المواضيع التي كتبت عنها أدبيات مثل **جين أوستن** لأنهن عرفنها وعشنها، ربما كانت سبباً في عدم اهتمام النقاد من الرجال بهذه الكتابات. كما تلاحظ **مونا بالوم**: «الأساليب التي استُخدمت لتقييم الأعمال الأدبية كانت منمازة للرجل، فضلت الباصرة على جلسة الخياطة. مع أنني أدعى العطفة للكثير من الأعمال النسائية، إلا أنني أعرف أن جلها تستحق القراءة بشيء من الجدية. وربما أن الوقت للتساؤل عما يجعلنا نعتبر عملاً أدبياً معيناً عظيمًا»^(١١). طرح مثل هذه الأسئلة الهامة كان شيئاً جديداً على التقليديين من النقاد الذين اضطروا الآن لذكر الأسباب التي جعلتهم يعتبرون عملاً ما خالداً، يستحق أن يطلع عليه التلاميذ، وآخر عابراً، لا يحتاج



امراة راقصة - للفنان طاغور

اختبار الزمان والتقييم الأكاديمي. وكانت هناك أسئلة تُطرح على كل اختبار، مراجعة أسبابه وجنوره، مطالبة بتغيير في القيم النقدية والاجتماعية ككل إذا كان الخيار متحيزاً. بل إنه يمكن القول بأن الناقادات الجدد سعيهن لتسجيل إمكانيات جديدة في تاريخ أدبي حديث، بحيث تكون المرأة جزءاً من هذا التاريخ^(١٣).

أثرت المدرسة الأمريكية على الجامعة كثيراً، ولا يزال تأثيرها واضحاً حتى هذه اللحظة. فهاتيك الناقادات لم يقدمن قراءة جديدة لرواية، أو تحليلاً جديداً لمذهب واحد، بل شملت كتاباتهن نظريات الأدب بشكل عام. وقد طرحت الناقدة أنيت كلدوفي عام ١٩٨٠ ثلاث نقاط أساسية يمكن الاعتماد عليها في تدريس الأدب في الجامعات بطريقة نسائية جديدة. وهذه الأسس هي:

١. ترى الناقادات الجدد أن تاريخ الأدب (وتاريخية العمل الأدبي) إنما هي قصة لا حقيقة ثابتة: وسبب هذه الرؤية هو أن ما نعتبره الأعمال الخالدة التي يتم تدريسها مراراً وتكراراً في الجامعات على أساس أنها تشكل التراث الأدبي، إنما هي أعمال تم اختيارها من بين غيرها، ولأسباب تعكس في أحيان كثيرة ظروفًا اجتماعية واقتصادية تبقى خارج العمل الأدبي المختار. فهناك تراث آخر - لأدبيات كثيرات وخاصة أولئك اللواتي ينتمين لأقليات - وهو ما يمكن ويجب أن يكون جزءاً من تاريخ الأدب، وإن بقي هذا حتى هذه الساعة طموحاً بعيد المثال، ما يسمى بتاريخ الأدب إذن قصة، لأنه يترك في الخارج الكثير مما يجب أن يكون جزءاً من هذا التاريخ.

٢. تحليل العمل الأدبي - الوسائل الشائعة في تفسيره وتحليل ما يدور به من أحداث - تعتمد على قيم

ومبادئ يتعلمها المرء من الوسط الذي يحيا فيه. الأساليب النقدية تبقى دائماً متحيزة لطبقة وجنس ونظام على حساب آخر. التفسير إذن ليس عملية محايدة موضوعية، بل تعكس تناقضات وصراعات اقتصادية ونفسية وجنسية. وهكذا لا يمكن القول بأن هناك طريقة واحدة صحيحة لتحليل العمل الأدبي، بل وجهات نظر وعقائد وتوقعات مختلفة يجلبها الفقاد معهم حين يقرأونه. والناقد الأفضل هو من يدرك هذه الحقيقة ويعترف بالحدود التي يمكن أن يصل لها العمل النقدي ولا يمكن له تجاوزها، ما يستطيع الخوض فيه وما لا يمكن له رؤيته. ومن مميزات مدرسة النقد النسائية الأمريكية أنها تعترف باهتماماتها وميولها، ولا تدعي الموضوعية المحايدة.

٣. لأن القواعد التي يعتمد عليها الفقاد دائمة التغير مع مرور الزمان، لا بد لناقد من «مراجعة هذه القواعد بين حين وآخر، متطهراً مما فيهما من أفكار خاطئة عفى عليها الزمن، ونظريات متحيزة تعكس نظم القوة الاجتماعية. ونتيجة مثل هذا التحليل للذات هي أن الرجل كقارئ وناقد يمكن له أن يستمتع ويستفيد من قراءة ما كتبه النساء، بقدر ما استفادت النساء من قراءة أدب الرجال لسنوات طويلة^(١٤).

هذه النظريات الثلاث الأساسية تعطي المدرسة الأمريكية الكثير من حيوياتها: فالمدرسة تنتمي لعصر الحداثة لإيمانها بالتعددية الفكرية، ونسبية الحقيقة والتاريخ. ولكن هذه المدرسة تختلف كثيراً عن غيرها من المدارس لأنها تدعو لثورة إنسانية اجتماعية، ولبداءئ العدالة التي يوافق أكثر المثقفين في عصرنا عليها.

المدرسة الفرنسية:

ضعفت المدرسة الأمريكية في الثمانينيات لعدة أسباب، كان منها: سعى أفرادها للوصول لقانون العمل الإيجابي Affirmative Action الذي مسمّن للنساء اللواتي ما كن دائماً مقمرسات مثل الرجال، وظائف قيادية في الجامعات، أحياناً بدون استحقاق. أدرك البعض سريعاً أن تقوية المرأة عن طريق دفعها لاحتلال نصف الوظائف لتحقيق مساواة رقمية فكرة غير ناضجة أو عملية، وأن لفرضها على الجامعات عن طريق التهديد بقطع معونات، الحكومة الفيدرالية - وهو ما حدث بالفعل - أضرار وخيمة كان أهمها إضعاف مستوى التعليم الجامعي للجنسين، وقد حدث كذلك أن بعض المتمنيات للمدرسة سعين لمحاربة الأفلام الفاحشة التي يعتبرها الشعب الأمريكي جزءاً من حرية التعبير المطلقة الضرورية لمجتمع ديمقراطي، وهذا التمدد جعل الكثيرات يخشين أن تحول الحركة إلى نظام رقابة صارم يتحكم بما تنتجه السينما وتخطه أفلام الأدباء أخيراً. قامت بعض الكاتبات، مثل أندريا دوركن، بانتقاد الرجال بطريقة فجّة عنيفة، وكان لتطرف البعض آثار وخيمة على الكل لأن صورة المشروع تشوهت في عيون الناس العاديين الذين ظل أغلبهم يؤمن بضرورة تعايش الجنسين، سويّاً بطريقة تضمن حقوق الجميع، لهذه الأسباب وغيرها ضعفت سطوة المدرسة الأمريكية منذ أواخر الثمانينيات بين المثقفات، وودت تحمل محلها شيئاً فشيئاً مبادئ 'المدرسة الفرنسية التي قمت وجهات نظر مختلفة للغاية عن المجتمع الرجولي ودور المرأة فيه. اهتمامات المدرسة الأمريكية التي سبق لنا ذكرها، مثل جنس الكاتب، تصوير الشخصيات في الرواية،

طريقة رسم شخصية المرأة وما قيل عنها، هذه الاهتمامات ابتعدت عنها المدرسة الفرنسية: فالكاتب حسب رؤية هؤلاء المفكرات ميت، بمعنى أنه لا توجد علاقة تربطه بعمله الأدبي سوى ظهور عواطف مبهمة مكتوبة في أرواحه الجنسي والاجتماعي عبر الصفحات التي يكتبها. أما الشخصية التي نراها في العمل الأدبي، فما هي سوى اسم يرمز لعدة أنظمة اجتماعية واقتصادية ونفسية متصارعة. وحتى الإطار الجنسي، أي كون الشخصية رجلاً أو امرأة، تم إضعافه على أساس أن الشخصية الجنسية هي عبارة عن رؤية نفسية معينة للجسد، لا علاقة لها بالجسد الفعلي. وهكذا تقول بعض الكاتبات الفرنسيات في مقالة مهمة:

إن أكون رجلاً أو امرأة حسب ما يعنيه هذا في اللغة الحاضرة: ساكون إنساناً في جسد امرأة^(١٦).

سبب هذا الرفض للجنسين هو أن العلاقة بينهما في اللحظة الحاضرة إنما هي علاقة اجتماعية فرضت عليهما وضارة بكلّيهما. تقول هيلين سكسكو في إطار شرحها لهذه النقطة:

أساس كل الاقطاب التي تنظم الحضارة هو ضعف المرأة: الرجل/ المرأة يعني تلقائياً: الأثوي/ الأضعف، الأحسن/ الأسوأ، يعني أعلى/ أسفل، يعني الطبيعة/ التاريخ، التحول/ الثبات. حقيقة كل نظرية اجتماعية وأساسها، الأنظمة السائدة كلها، الفن، الأسرة، اللغة، كلها مبنية على أساس فكرة الرجل والمرأة، وعلاقتهم ينظمها القطبان الإيجابي والسلبى^(١٧).

وهذا كله يعنى أن الذكورة والأنوثة في وضع المجتمع الحالي إنما هي أدوات اجتماعية تفرض على الأفراد، وأنه لابد من التحرر من سطوتها بشكل ما.

هناك كذلك فيما نقوله سكسو نقد واضح لفكرة أن الأدب يختلف بشكل ما عن غيره من أقسام الحضارة الإنسانية. تعريف الرواية ذاته كحبكة قصصية وإعطائها في ذات الآن نوعاً خاصاً من المصادقية كصورة واقعية للمجتمع يكادان يختلفيان من دراسات الكاتبات الفرنسيات اللواتي وضعن روايات جويس ودستوفسكي بجوار أعمال أفلاطون وهيجل وفرويد ولاكان ودرودا، وهم بعض المفكرين الذين اعتمدت هذه الجماعة على أفكارهم وانتقدتها. وقد جمعت الكاتبات الأعمال الأدبية والفلسفية بهذه الطريقة لإيمانهن بأنها جميعاً تعتمد على نفس الأسس وتمتلك ذات القيمة كتعليق على أوضاع المجتمع وتحليل لها. بل إن المجموعة الفرنسية لم تنتج حتى عام ١٩٨٩ سوى ثلاثة كتب يمكن اعتبارها أعمالاً نقدية تقليدية تدرس الأدب الروائي والشعر. وفي هذه الكتب الثلاثة، كان هناك محاولة واضحة للابتعاد عن قدح الرجل بسبب جنسه البايولوجي، وسعى مماثل للتحرر من رؤية المرأة كطبقة مضطهدة يستغلها الرجال اقتصادياً. كما تقول كريستين ديفز:

نحن نؤمن بأن المجتمع، بغض النظر عن راسماليته أو اشتراكيته، لن يتجاوب مع طموحات النساء.. ولو هاجمنا الرجال على أساس أنهم يقفون ضد تقدمنا، سنغف في طريق تحقيق آمال النساء في الآن ذاته^(١١)

هنا نرى بوضوح يأس الحركة الفرنسية من الفكر اليساري الذي استفادت منه المؤنات بالمدسة الأمريكية. ومن في الآن ذاته يرفض التقسيم التقليدي لصفات الرجال والنساء، مقدمات تعريفات جديدة للجنسين والعلاقات بينهما.

بالرغم من اختلافات كثيرة وخلافات حادة بين أعضاء الجماعة الفرنسية، إلا أن هناك إطاراً عاماً يجمعهم، وهو يتكون أساساً من طريقة خاصة في القراءة، وهي ما يسمى قراءة مظاهر الحارة كأعراض «Symptomatic Readings» وفكرة كتابة المؤنث أو كتابة الجسد «L'écriture Feminine» والفكرتان تكملان بعضهما البعض، وجذورهما ترجع إلى كتابات سيجموند فرويد وتلميذه جاك لاكان. ففي أواخر القرن التاسع عشر، قدم فرويد كتاب «دراسات عن العصاب» وهو مرض شاع بين النساء آنذاك، وطرح نظرية أن المريضة قد تعرضت في طفولتها لاعتداء جنسي ما، استطاعت الحديث عنه، ولذلك ستقوم أعراض المرض بالتعبير عما حل بها عن طريق تجسيد الالم النفسي الذي تحس به. ومع أن فرويد فيما بعد أنكر ضرورة وقوع الاعتداء الجنسي، بقيت فكرة أن أعراض العصاب إنما هي محاولة لنقل ما لا يمكن للفتاة في مجتمعها الكابت الإفصاح عنه. في عام ١٩٥٣، عرف جاك لاكان، العالم النفسي الفرنسي الأكثر تأثيراً على الجماعة، هذه الأعراض بالشكل التالي:

العارض إنما هو علامة تدل على معنى مكبوت من وعى الفرد، رمز مكتوب على تراب الجسد. وهو يشبه اللغة الرمزية في غموضه، ولكنه كذلك حوار كامل مسجل في اللاوعي لأنه يحتوى على إدراك بالمخاطب

في شفرته السرية. عن طريق حل هذه الشفرة، عرف
فرويد لغة الرموز، التي لا تزال تحيا في معاناة
الإنسان المعاصر^(١٧).

الفكرة الأساسية هنا هي أن لعارض المرض شفرة
خاصة: فهو يحتوي في الآن ذاته على قوة كابتة تتبع من
«الأخر». وهو مصطلح يرمز لن يمثل المجتمع - وعلى
الرغبة التي لا يمكن البوح بها بسبب الخوف منه. في
السبعينيات، حين قدم **لاكاز** تحليله المشهور لوضع المرأة
- قال بصراحة إن «الأنوثة إنما هي عارض مرض» كذلك،
لأن المرأة حين تتحدث ستستخدم الجانب المذكر من
وعياها بينما يبقى الجانب المؤنث مكتوباً صامتاً. ومن هنا
بدأ التساؤل عن إمكانية الكتابة المؤنثة، وإن بقيت هذه
النظرية مرتبطة بفكرة عارض المرض: وهكذا يشترك كل
الدعاة لفكرة الكتابة المؤنثة في اعتقاد أنها تحدث
كعارض مرضي لأنها تجد دائماً في داخلها ذلك الصوت
الرجولي - الآخر الذي يعيق مساعيها للتعبير عن النفس.

ثلاث كاتبات فرنسيات مشهورات هن **جوليا
كريستيفا** و**هيلين سكسو** و**لوسي أويجاري** قدمن
نظريات جديدة وجريئة للكتابة المؤنثة، وسعين لتطبيقها
في مجال الإنتاج النقدي والأدبي. وقد تكون أفضل
طريقة لتعريف القارئ بمبادئ المدرسة الفرنسية ذكر
بعض ما قالته هؤلاء الكاتبات عن الكتابة المؤنثة:

١ - **جوليا كريستيفا**: في كتبها المختلفة، وخاصة
في دراستها التي حازت بها على دراسة الدكتوراه،
الثورة في لغة الشعر، تتحدث هذه الكاتبة عن لغتين
واحدة منهما يسيطر عليها المعنى ويتحكم بها المتحدث
كلياً في سعيه لإيصال المعنى المرام للقارئ. وهذه لغة

السيطرة والقوة والرجولة، التي يتعلمها الطفل من الأب
ويراها في الكتب المقدسة والنصوص العلمية
والسياسية. أما اللغة الأخرى، فتضعف فيها سيطرة
المعنى على الكلمة، وهي اللغة التي يستمع لها الطفل
بينما تهدده الأم قبل النوم، ثم تتحول فيما بعد إلى
موسيقى الشعر، البحر المختلفة، النغم والغافية.

تعتقد **كريستيفا** أن جذور هذه اللغة ترجع إلى حنين
الطفل للام كنتيجة لانفصاله عنها بعد نموه وانتمائه
أكثر فأكثر إلى عالم الأب. في مقال حديث نسبياً «المخيلة
الكثبية»، تتحدث **كريستيفا** عن بعض الكلمات الغامضة
في قصائد **جيرار دي نروغال**، كمحاولة «للإشارة» إلى
الأم الغائبة. وعن تلك القصائد الجميلة كبدل غير كاف
للتعويض عما يفتقده من حنانها^(١٨). هذه اللغة التي
تتكون من كلمات مبهمة المعاني، استعارات غريبة، وأنغام
تري **كريستيفا** أنها لغة مؤنثة. وهي تقول في مقابلة
صحفية هامة:

لو كان للمرأة دور تلعبه في هذا المسار، فهو دور
النقش: أرفض كل شيء، محدود، واضح، يطغى
عليه المعنى، في حالة المجتمع الحالية. هذا الاتجاه
يضع المرأة في جانب تدمير القيم الاجتماعية: مع
اللمحظات الثورية. ولكن النساء عادة يتقهقرن بسرعة
ويرجعن إلى الجانب الآخر، حيث تقف قوى المجتمع
الرمزية^(١٩).

تري **كريستيفا** إذن أن دور الكتابة المؤنثة هو الحركة
الثانية أو الرفض في الديالكتيك التاريخي كما يرسمه
هيجل. وهذا الرفض للمعاني الاجتماعية والقيم
الأخلاقية السائدة يتم التعبير عنه عبر لغة مبهمة، تتكون

الخصي من المجتمع بدخول الحضارة والتاريخ وتغييرهما.

ولكن، ما الذى ستقولوه هذه الكتابة من جديد لم يقل من قبل وماهى أهميته؟ تعتقد سكسو أن للمرأة غرائز مختلفة عما يملكه الرجل، ومنها غريزة الخلق وجلب الكائن الحي للدنيا. وهذه الغرائز بالطبع ستميزها بصفات نفسية واقتصاد روى وجسدى مغايرين للرجل. وهكذا تقول إن للمرأة اقتصاداً جسدياً خاصاً، يتميز بالسبيلة التى تمنى التدفق فى العطاء، بدون أخذ الضعف فى المقابل:

كيف تعطى المرأة، وما هو تعاملها مع التوفير والتبذير، الحياة والموت؟ هى تعطى - ويأيد مفتوحة - نفسها، تعطى الفرح والسعادة، ترفع قيمة الرجل فى عين نفسه. ولكنها لا تحاول أن تسترجع ما قدمته، هى قادرة على الابتعاد عن نفسها، تستطيع أن تنهر وتتقشف بعيداً، ذاهبة إلى الآخر. فهى لا تخشى التطرف، لا تعيش فقط من أجل النهاية والهدف، هى أقصى بعد ممكن للكيان. فى هذه الفقرة، نرى تصوراً جيداً للمرأة، فهى قادرة على العطاء، ولا تخشى الخسارة مثل الرجل الذى يقدم ليربح. أما فى الكتابة فما ستكسبه المرأة سيكون مقارناً لطبيعتها الجسدية، أكثر انفتاحاً على الدنيا، أكثر قدرة على العطاء. سكسو تصف هذه الكتابة بأنها لا تمضى على خط مستقيم، بل تتدفق وتنهمر إلى الخارج. لا تعيش فقط من أجل النهاية الهدف، هى أقصى بعد ممكن للكيان^(٣٣).

هى ترى أن الكتابة النسائية ستقدم منهجاً جديداً للحياة، مبنياً على الأخذ والعطاء، لا التقديم فحسب.

أحياناً من حروف بلا معنى أو كلمات متعددة المعانى، أو جمل غير كاملة.

بالرغم من أهمية نظريات كريستوكها وشهرتها، من الصعب تقبل فكرة إن ما نتحدث عنه إنما هو كتابة مؤنثة بالفعل. فحجر الأساس فى نظريتها، أى علاقة الأم بالطفل، تظل تعبر عن عقدة أوييب التى تساهم عادة فى خلق شخصية الرجل، لا المرأة. ولذلك نراها تتجعد دائماً فى المثور على عدد كبير من كتاب «الافانت جارد» مثل ولتريمونت وميلارمى وجويس ولوتروود الذين ستكون لنظرياتهما فائدة كبيرة فى شرح أعمالهم الغامضة. ولكن أفكارها أقل نجاحاً فى تحليل كتابات المرأة، وهكذا نراها تعترف بأن النساء عادة يرجعن إلى صف القوة الرمزية، أى أن نظرياتها لا تستطيع التعامل مع أعمالهن بذات الفقة والنجاح.

١ - هيلون سكسو تقول سكسو: «اكتبى، فلا بد أن يسمع العالم ما يريد جسديك أن يقوله»^(٣٤).

وهى ترى أن لكتابة الجسد هدفين أساسيين: فلوأً، على مستوى الفرد، «ستستطيع المرأة عن طريق الكتابة الرجوع لجسدها الذى صوّر منها»^(٣٥). عن طريق الكتابة عنه، ستضحي العودة للجسد ممكنة لأن الكتابة ستحررها من الكبت والجهل والخوف واحتقار ما هو مؤنث. الكتابة ستجعلها أقوى، وتعدّها بهذه الطريقة للصراع مع الرجال الذين يريدون لها أن تبقى فى مكانها صامتة. أما الهدف الثانى للكتابة، فهو «انتهاز الفرصة للحديث، ولدخول التاريخ الذى بُنى على أساس قمعها»^(٣٦). كتابة الجسد ستظهر ما بقى مكبوتاً، محرماً، أى صوت المرأة. إنها ستسمح للنصف الصامت

أما المثال الأكثر شهرة الذى تقدمه عن كتابة الجسد، فهو شخصية **كليوباترا** ملكة مصر العظيمة كما رسمها **وليام شكسبير**، هذه الشخصية الشرقية التى ناقضت نساء الغرب فى ذلك العصر بحريتها وشجاعتهما. تقول **سكسو** عنها: «إنها تبذير، بذخ وعطاء»، «إنها تثبت حقيقة أن التقديم يقدم الكثير للمقدم». وحتى ساعة موتها، حين تمتص الثعابين دمها، تظل **كليوباترا** تهب من نفسها للآخرين. هذا المعطاء الأموى، القاتل أحياناً، حسب اعتقاد **سكسو** هو ميزة جسد المرأة وكتابتها الأساسية.

مع أن **سكسو** أثرت كثيراً على جيل جديد من الكاتبات، إلا أن فكرتها الأساسية عن كتابة الجسد تعرضت مؤخراً للكثير من النقد من قبل ناقدات فرنسيات أخريات:

الحديث عن لغة جسدية غير مفيد لأنه يتجاهل حقيقة وقوة الوسيط الاجتماعي الذى يبكى أجسادنا جميعاً^(٢٤).

ومن الممكن بالفعل انتقاد **سكسو** لتصورها أن مجرد كون الجسد المؤنث قادراً على الخلق بابلوجياً كاف لجعل شخصيتها معطاء كذلك، وكأن المجتمع لا يمارس أى دور فى صياغة وعى الفرد، وفى هذا التصور يتجسد اتهام الكاتبات الفرنسيات بالأصولية التى سبق لنا ذكرها.

٣- **لوس إيريجارى**:

ايريجارى هى الكاتبة الغالطة التى حللت فكرة كتابة الجسد، وقدمت نظرية جديدة هامة فى هذا المجال. وقد سعت جاهدة للابتعاد عن أفكار **كريستلفا** التى تعتقد

أنها صورت كلمات المرأة كهذيان أو كلام بدون معنى، وعن نظريات **سكسو** كذلك، لأن الأخيرة عادت بالمرأة إلى الصورة التقليدية للام التى تضمي، العشيقية التى تخسر حياتها فى سبيل الحب. **ايريجارى** من ناحية أخرى فضلت الاعتماد على منهج استقته من المسرح، ورسمت كتابة المرأة وحديثها كنوع من التمثيل المسرحي، دور اجتماعي مفروض عليها تمثله بطريقة ساخرة حتى تدرك بقية النسوة والرجال إنه ليس دوراً طبيعياً بل اجتماعياً مفروضاً عليها. كما تقول **ايريجارى** فى الفقرة التالية، الأنوثة مسرحية:

هناك فى المرحلة الحالية طريق واحد فقط، ذلك الذى عُيِّن للمؤنث، وهو محاكاة الدور المسمى أنثوى. يتوجب على المرأة لعب هذا الدور، مدركة أنه دور، مما يعنى تحويل نوع من الخضوع إلى تأكيد للمرأة، والبدائية فى تغيير هذا الدور. وهذه هى الإمكانية الوحيدة، لأن رفض الدور الأنثوى تماماً يعنى أن المرأة ستتحدث وتتصرف كرجل، وتنفذ خصوصيتها كجنس.

اللعب بالأنوثة التقليدية بهذه الطريقة سيسمح للمرأة بالاحتفاظ بكانها التقليدى فى المجتمع، ولكن بدون أن تتلصق بشخصيتها لهذا المستوى. إنها تعنى تسليم نفسها لفكرها عنها خلقها الرجل، ولكن بطريقة توضح مابقى خفياً حتى الآن، وهو الدور الأنثوى السرى فى اللغة^(٢٥).

تعتقد **ايريجارى** أن المرأة تكتب جسدها عن طريق التمثيل: فهى تلعب الدور المؤنث، ولكن بدون أن يغمرها الدور كلياً، لأن جزءاً من وعيها سيشاهد ما وهى تلعب هذا الدور حتى تستطيع الخروج منه. وهذه النظرية تقوم

أحياناً بين أفرادها لدرجة الذم الشخصي، مما أضعف من مصداقية كليهما. ولكن هذا الخلاف كان مفيداً بشكل عام لأنه بالنسبة للمؤمّنات بكلتا النظريتين، سمح بتقديم وجهة نظر جديدة مضالفة، مما منع كليهما من التطرف والاعتقاد بأن وجهة نظر واحدة فحسب هي أقصى حدود الممكن. وقد استفادت القارئات لإنتاج كلتا المجموعتين كذلك من معرفة وسائل مختلفة للتحليل النقدي والتصرف في الحياة العلمية اليومية، مما أعطاهن نوعاً من المرونة، وهذا لم يكن ممكناً بفكر واحد يتفق عليه الجميع. وربما يكون أهم ما حدث مؤخراً هو ظهور كتابات غربيّات جديّات أطلعن على ما كتبه ناعداً من كلّي المدرستين، وأخذن من كل منها ما يرونه مفيداً. الفكرة الفرنسية الأساسية عن صعوبة الحديث المؤنث مثلاً طبقتها ليزا جاردن على وضع المدرسات في الجامعات الأمريكية، مما أعطى للنظرية بعداً عملياً وأقرباً. أما تريسا ديلورس، فقد حاولت تحليل مدى أهمية الدور الذي يلعبه الجسد المؤنث في الأدب والسينما الرجلين، وقارنت هذا بما كتبه المرأة في الأدب النسائي وأخرجته مخرجات السينما. ومن الضروري لنا في العالم العربي كذلك الإطلاع على كلّي الفكرين، وأخذ ما يفيد المرأة الشرقية من كليهما، بدلاً من تطبيق هذه النظريات على ظواهر اجتماعية شرقية بدون ملاحظة أن الأسس التي بُنيتا عليها، والظروف التي ساهمت في نموها، تختلف كثيراً عن نظريّاتنا السائدة وظروفنا في الماضي والحاضر.

ايريجاري بتطبيقها في دراستها المسماة مرآة المرأة الأخرى التي نالت بها شهادة الدكتوراه. هنا تقوم الكاتبة بتحليل عدة نصوص كتبها أفلاطون، وبلوتانيوس، وفرويد، وغيرهم. وفي كل نص، نراها تنقل كلماتها جملة جملة، وتعلق عليها، راسمة نفسها بهذه الطريقة كأنثى تقليدية تعتمد على نصوص الرجال فيما تقوله. ولكن كلماتها في واقع الأمر تقلب الكثير مما يقوله هؤلاء المفكرون رأساً على عقب، كاشفة ما لا يستطيع فرويد قوله عن المرأة طوراً، وموضحة طريقة التفكير الرجولية التي يجسدها فكر أفلاطون في حين آخر.

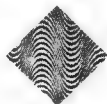
نظرية ايريجاري بالفعل قد تكون أكثر فائدة من سابقتها لأنها تبتعد عن الجسد، وتجه نحو نظام القوة الاجتماعية التي تقوم بكشف سطوته على اللغة كأهم وسائل الرجل لاضطهاد المرأة. منتقدو هذه الكاتبة عادة يتهمونها بأنها تبقى مؤمنة بفكرة أن الأنوثة عارض مرضي، وبأنها تعتمد على أفكار الرجال في ما تكتب.

للمدرسة الفرنسية أنصارها، وهي الآن في أوج شهرتها في الجامعات الأمريكية. إلا أن المتوقع هو أن تضعف هناك كما ضعفت مؤخراً في فرنسا؛ فالخلافات الدائمة بين أفرادها، ومدى صعوبة اللغة التي تستخدمها، واعتمادها على أفكار رجال مثل فرويد ولاكان أكثر من اللازم، كل هذه العوامل تنخر في صميمها.

الخلاف بين المدرستين لم يحل بعد، وما زال لكل منهما أنصارها ومعارضوها. وقد احتدت الصدامات

الهوامش:

- ١ - أنرجم بنفسى كل التصريح الأجنبىة التى أنكرها فى هذا المقال لأن أنكرها لم يترجم للعربية بعد.
Mary Wollstonecraft, *A Vindication of The Rights of Women*. in *The Norton Anthology of English Literature*. Volume 2 Ed. M. H. Abraham. (New York: Norton, 1987) p. 113.
- ٢ - Virginia Woolf, *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, 1957. 102.
- ٣ - Lisa Jardine, "The Politics of Impenetrability". *Between Femenism and Psychoanalysis*. Ed. Teresa Brennan. New York: Routledge, 1989. p. 36.
- ٤ - Rosi Braidotti, "The Politics of Ontological Difference". *Between Femenism and Psychoanalysis*. p. 61.
- ٥ - Marx, K. & Engles, F. *The German Ideolog* (London: Lawrence & Wishart, 1970). p. 39.
- ٦ - Mary Ellmann, *Thinking About Women*. (New York: Routledge, 1989). p. 61.
- ٧ - Clifford Greetz, "Ideology As A Cultural System" *The Interpretation of Cultures: Seleted Essays*. (New York: Basic/ books, 1973). p. 235.
- ٨ - Kaplan, Sydney, *Feminine Consciousness in the Modern Novel*. (Urbana: University of Illinois Press, 1975). p. 3.
- ٩ - Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own*. (Princeton: Princeton University Press, 1975).
- ١٠ - Susan Gubar & Sandra Gilbert. *The Mad Woman in The Attic*. (New York: Yale, 1977).
- ١١ - Baym, Nina. *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and About Women, 1820 1870*. (Ithaca: Cornell, 1978. pp. 14- 15.
- ١٢ - Showalter, p. 36.
- ١٣ - Kolodny, A. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Feminist Literary Criticism". *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams. (New York: Harcourt, 1986).
- ١٤ - "Manifesto of Radical New French Feminists" (New York: Norton 1992). p. 53.
- ١٥ - Cixous, Helene, "Les Sexe Ou La Tete?" *Les Cashiers du Griff*. no. 13 (1976). p. 7.
- ١٦ - *New French Feminism*. p. 115.
- ١٧ - Lacan, Jacques. "The Function and Field of Speech in the Field of Psychoanalysis". New York: Norton, 1984. p. 53.
- ١٨ - Kristeva, J. : *On Melancholic Imagination: Postmodernism and Continental Philosophy*. Eds. Hugh Sigverman, Donn Welton. (New York: State University of New York, 1988). p. 7.
- ١٩ - *Oscillation du pouvoir ou refus*. Tel Quel. Summer 1974. p. 66.
- ٢٠ - Cixous, Helen. "Laugh of the Medusa". *Critical Theory Since 1965*. p. 312.
- ٢١ - Ibid. 313.
- ٢٢ - *The Newly Born Women*. (Minneapolis: University of Minnesota press, 1977). p. 129.
- ٢٣ - Ibid. 86 - 87.
- ٢٤ - "Manifesto of Radical Feminists" *New French Feminisms* (New York: Norton, 1992). p. 53.
- ٢٥ - Luce Irigaray. *This Sex Which Not One*. (New York: Cornell, 1985). p. 76.



الغبار

وراءك نخلة تلهو بوحدتها طيور البيد ملقاة وراءك كالغبار يقض
 مضجعه امتداد الكون لامرأة بلا خصر ولا جيد.
 وانت تحب نخلات كثيرات،
 ولكن الصحارى تقصف الأشواق بالدم والمواعيد.
 وانت تجرّك العربات مشطراً إلى نصفين.
 لا وتر يمزق صمتك المتناسل الأوجاع..
 وراءك نخلة التاريخ والأفكار والدم .. كالعناقيد
 التى يمتد أطفال لقطف لعبها ورؤسا بها..



امل دنگل

يَا أَيُّهَا النَّخْلُ اسْتَجِبْ لِحُجُونِنَا إِنَّا بِلَا قَمَرٍ وَلَا حُلُمٍ وَلَا عِيدٍ.

لَوْ أَنْقَشَعَتْ أَمَامَكَ غَيْمَةٌ

هَظَلِ الرِّصَاصُ عَلَى الْمَفَازَاتِ الَّتِي النَّخْلُ اسْتَوَى فِيهَا عَلَى

عَرْشٍ

تُدَجِّجُهُ الْقَصِيدَةُ بِالرُّعُودِ

وَبِالْحِمَامِ يَبِيدُ قَشْرَتُهُ فَتَأْكُلُهُ - أَمَامَكَ - عَائِلَاتُ الدَّوْدِ.





للصمت، فى هذا البيت، إيقاع يضغط على الأذن. أصوات المارة تصل مكتومة عبر النافذة الخشبية المغلقة، وثمة شعاعات من ضوء الشمس تحاول أن تنفذ من النافذة لتحط فوق الأثاث الفقير، أو تقترب من الأرض المكحلة، ورائحة الرطوبة تملأ الجو وتثير الشعور بالوحدة. وكانت أجى قد استسلمت للأشياء القديمة التي تحيط بها وانسحبت روحها إلى العالم القديم الذي أنا منه. أشعر بالآفة وأنا فى عالمها بين أشياءها، ولا لاحظ زحف الزمن فوق وجهى ووجهها، رغم إنى أعرف نهايته. لا علاقة لى بالعمر الذى يتقدم بنا نحو النهاية، لكنى أرى الزمن وهو يزحف نحو الأبدية. النهاية محتومة ولا شيء بعدها. والأبدية مفتوحة وكل الاحتمالات بعدها. كثيرا ما كنت أرى الأشياء تتراقص أمام عيني، ليست الأشياء فقط، الناس والحيوان والنبات، فأقول فى نفسى: إنها تنمو إنها تسير عبر الزمن، والأحداث تأتي لنا فى المستقبل، فأى شيء ينتظرنا هناك؟

لا تفرزع منى يا أجى، إننى أحب الأشياء الصغيرة أيضا، التفاصيل اليومية التي نعيشها كل يوم والتي تستغرق كل وقتنا، إننى لا أستطيع الانفصال عن هذا العالم اليومي الذى قد يمنعا من التفكير فى أشياء أخرى، قد يكون هذا رحمة بنا، ولكنها فرصة يا أجى لن نتاح لنا فى هذا الوجود، فرصة أن نعرفى من أين جئت، وإلى أين تذهبين، هل تتصورين إنك جئت إلى هذه الأرض لتخضعى عمرك بين الأكل والشرب والنوم، قد يبدو ذلك كذلك، قد يبدو هذا حقيقة، لكن ما أسهل هذا، بل ما أمتع. إنهم يأخذون الأمر من الزاوية السهلة من الرؤية البسيطة، المتناهية فى البساطة، أشياء ليست فى حاجة إلى عقل كعقولنا لنفعلها يستطيع أى كائن أن يفعلها دون تفكير.

أعرف أنى أضمتك فى مائزق، لكنى أعود وأقسم لك إننى أهتم بالأشياء الصغيرة، والصغيرة جداً، إن عالماً الأرضى يتكون من هذه الأشياء الصغيرة، رغم أن الأشياء الكبيرة تحفظنا من كل جانب، إننا مجموعة كبيرة من الأشياء الضخمة، لكن الأشياء الصغيرة تجعل رؤوسنا مدلاة إلى أسفل، يظهر متعنية، وعيون لا ترى إلا الأرض التى تنحصر بين سيقاننا، عاجزين عن النظر إلى أعلى، وكان السماء سقف أزرق يجم على حياتنا وهمونا.

كنت وقتها صغيراً لا أفهم، إنما كنت أحتفظ بالصور والمشاهد التى أراها فى كل مكان. الآن أستطيع أن أفهمها وأن أفسرها، لقد تغيرت بعض الأشياء، لكن الجوهر لم يتغير، والمعاناة ما زالت كما هى، بل هى قد ازدادت ثقلًا.

أراهم كما رأيتهم فى صغرى، هياكل بشرية تزحف على أقدامها يرتدون زياً واحداً ويميل إلى اللون الأزرق ملطخاً بالشحوم والهباب. كنت أراهم من شرفتى صباح كل يوم، وكنت مغرماً برؤيتهم وكان حلماً مزعجاً يعاودنى. ولا أعرف لماذا كان يتأبى الخوف وأنا أراهم يزحفون فى الصباح بأقدامهم الضخمة ليأخذهم قطار طويل إلى حيث يعملون. كنت أقول فى نفسى: إنها الحياة هكذا إنها الحياة كما انطبعت الصورة فى ذهنى، ويعد سنوات قليلة كنت أقول: إنها لقمة العيش، إنها الحاجة، إنه الطعام، أن نأكل. كنت أقول لنفسى: متى سأكبر لا شقى مثلم، وكان الشقاء هو الحياة، والحاجة هى الحياة، ولقمة العيش هى الحياة. إنهم يواصلون زحفهم المقدس فى خطى بطيئة تنسم بالإصرار والتشبث، التشبث بماذا؟ لم أعرف وقتها، لأن معنى توقف الزحف هو الضمياح أو الموت. لا ينظرون إلى السماء أبداً، فهى لن تعطر عليهم مالا ولا خبزاً، إنما هم يصرون على الزحف نحو القطار الطويل بعرياته الرمادية الكثيرة، كالتوابيت، ليأخذهم حيث يعملون، ويعودون من رحلتهم أكثر إجهاداً وإنهاكاً. يواصلون زحفهم اليومي، الأبدى، سواء كانت هناك أمطار أو رياح، ويعودون نحو بيوتهم أمليين الراحة لأجسادهم المهتكة، يخترقون إليها شوارع تركلهم وجوارى تبثلمهم، سواء كانت فوقهم شمس حامية أو أمطار رعدود، ولا يوقفهم شئ... لأن فى التوقف موتاً. لم يعودوا يأملون إلا فى قدرتهم على الزحف والتحرك والسير نحو القطار الكثيب، ولا يأملون إلا فى قدرتهم على العودة، ليريجوا أجسادهم الشقية استعداداً ليوم جديد، إنها الحياة.

وكانوا قد دفنوا أوهامهم وأحزانهم داخل صدورهم. لم يعد أحد منهم يحلم بالملك سوس الذى تناقشت زيارته لهم على مر الأيام والسنين. إذ لم يعد يزورهم كما كان يفعل من قبل، ولم يعودوا يسمعون وقع حوافر فرسه بالقرب من نوافذهم وأبوابهم، حتى انقطع عنهم تماماً، تباعد، ونأى، ثم تلاشى مع الزمن، كان آخر عهدهم به عندما رأوا تابوته الحجري العظيم يتسنى أحد التلال فى الطابية... وكأنه يعلن لهم موته، موته الأخير، فهو لم يعد نافعا لهم ولا حاميا، دفع بتأبوتهم العظيم من باطن الأرض ليراه الجميع فلا يعودون إلى التفكير فيه، ولا فيما يمكن أن يقدمه لهم من طمأنينة وسلام.

لكن اهل تل القلزم كانوا يتذكرونه كل حقبة من السنين، كلما ضاقت بهم الحياة، وكلما ثقلت عليهم الاشياء الصغيرة، كانوا يتنسمون رائحته، وكانوا يحنون رؤوسهم إجلالا عندما يمررون بالطابية التي بدأت تتهدم وتقرب من الأرض. جن جنونهم ذات يوم عندما رأوا في السبيل آثار حوافر فرس الملك سوس على الأرض، صرخوا ها هو الملك سوس قد عاد، إنها آثار حوافر الفرس التي يعرفونها جيدا، والتي كانوا يبحثون عنها كل صباح، إنها تختلف عما يعرفونه من حوافر الركائب الأخرى، إنها فرسه، وها هو الملك قد عاد إلينا، فهو عارف بجالنا. لكن هيئات، كان الملك سوس يعيش في داخلهم، وكان قليلا ما يراد أحلامهم، ومنعتهم السلطة من أن يتحلقوا حول آثار الفرس المقدس، ابعدوهم وأنشأوا سياجا يفصل بينهم وبين آثار الفرس على الأرض، وقالوا لهم: هذه خرافات، ليس هناك إلا نحن، ماذا تريدون من الملك سوس الذي لن ينفعكم، لن يقدم لكم عونا، نحن تاريخكم وحاضركم، اصبروا أيها الفقراء المحتاجون المهمومين وسوف نسهل الحياة ونجعلها ميسورة.

اندثر الملك سوس يا أجي، وانمى من نفوس اهل تل القلزم، وتحول إلى خرافة كما أرادت السلطة. ومن الذي يجرؤ على أن يقول لهم أن الملك سوس كان حقيقة، وكان يحمي الديار، كل هذه الديار، ويقدم العون للمحتاجين. حتى الشمس لا تجد لها مكانا داخل هذه الحوارى الضيقة، تلك التي كانت سر الوجود وبداية الحياة في هذا المكان، تنصهر الشمس من الشرفات والنوافذ، فتهبط إلينا باهتة باردة ثم تنسحب إلى الأرض البراح والحجرات والردفات الواسعة والحدائق الخضراء والأراضي الرحيبة. ذهب الشمس وسكنت بدلا منها الرطوبة وأصبحت مقيمة دائما أبدا بين هذه الجدران المشبعة بالماء، والتي تعكس الظلمة داخل البيوت، لكنها على كل حال بيوتنا التي ولدنا وأحببناها وأصبحت جزءا منا. نخرج منها، ومهما ابتعدنا عنها نعود إليها، تجذبنا الألفة والمعايشة الطويلة، ندلف إليها كما يدلف الحيوان إلى جحره. لكل منا جحره، مكانه الذي يالقه ويمتلك فيه حرته الكاملة. في البيت يستطيع كل واحد منا أن يتعري، أن يضحك، أن يبكي، أن يدبر أمره ويرتق ثيابه، أن يفعل ما يشاء دون أن ينتقده، أحد، والذي لا يعلمه الجميع أن بيوتنا والأشياء التي تحيط بنا ترقبنا، وتفسح لنا الطريق، وتحرسنا عندما نستسلم للنوم.

السوس

افتح عيني
مصاييح الغرفة مطفأة..
أغمضها..
استحضّر ضوءاً يفتح لي أفقا
فاغبرّ الوان الجدران
أستبدل وجه المرأة في اللوحة
ثم أخفّف من غلواء الكحل بعينيها..
اطرد هذا الشبح المخفى.. خلف شجيرات يابسة
واخطأ وجه فتى.. بملامح طيبة
واقربه منها..
تبسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة
أرقبها..
وهي تغير ترتيب اثاث الغرفة
أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري
أصحو..
أضواء كابية
الوان نائية
صحف..
وكؤوس فارغة
اللوحة قائمة

حلم الشاعر
في تغيير الواقع
قراءة في قصيدة غرفة*

وامراً للوحة.. تضحك..

هل كانت تسخر من حلمي

أغمض عيني..

اعود إلى النوم

تبدأ قصيدة (غرفة) كما هو واضح بلحظة فتح الشخصية عينها، وهو مقطع إخباري يعتمد على البدء بالفعل (أفتح عيني). لكن الشخصية التي تفاجأ بمصابيح الغرفة مطفأة ما تلبث أن تغمض عينها تمشياً مع جو الظلمة:

مصابيح الغرفة مطفأة..

أغمضها..

وتبدو الشخصية بعد هذا المقطع وهي تنزع نحو استجلاب الضوء المغيّب في محاولة للتمويض عن انطفائه، لنعلم أن الشخصية إنما تستجلب ليعينها على تحقيق فعل إيجابي، ما، ذلك هو الرغبة في رؤية الجدران وقد فارقتها ألوانها المعهودة. حينذاك فقط نعلم أن الشخصية لم تخرج في حلمها عن حدود حيز مكانها الأليف (غرفة النوم). فالحلم هنا أقرب ما يكون إلى حلم اليقظة إذن، إذ هو لا يتعدى في مساحته الجدران وأشياء الغرفة، في حدود المعطيات التي تطلعننا للوهلة الأولى في الأقل:

استحضر ضوءاً يفتح لي أفقا

فاغير ألوان الجدران

لكن الشخصية الحاملة سرعان ما تنتقل، عن طريق السرد الإخباري نفسه من حدود الإطار العام ممثلاً في

ألوان جدران الغرفة إلى ما هو جزئي، حيث اللوحة التي تستقر على سطح الجدران والتي ستصبح مركز بنية القصيدة الأساسي وبؤرة الإشعاع وموئل القراءة الدلالية للقصيدة. فها نحن نجد وجه المرأة في اللوحة وقد طاله فعل التغيير هذه المرة إن في شكل استبدال كلي أو تغيير في بعض ما ينو في وجهها ويستفز الشاعر:

استبدل وجه المرأة في اللوحة

ثم أخفف من غلواء الكحل بعينها..

وإذا بدا فعل استبدال وجه المرأة في اللوحة غامضاً أول وهلة، فإن التركيز على تخفيف غلواء الكحل من عيني المرأة في السطر التالي إنما جاء ليعبر عن مستوى الذائقة الجمالية لدى الشخصية وعن حساسية رقيقة تجاه كل ما من شأنه تشويه عنصر الجمال والابتعاد به عن طبيعته وفطرته وبساطته.

لكن الشخصية لا تتوقف في أفعالها أو أفعال حلمها عند هذا الحد، إذ نجدها تنتقل إلى فعل آخر جديد ممثل في طرد الشبح الذي يقف متخفياً في اللوحة وراء الشجيرات اليايسة.

أطرد هذا الشبح المتخفي.. حول شجيرات يابسة لكن ما تغير في واقع اللوحة وما تبقى في عالمها، بعد تدخل الشخصية بالتعديل والتغيير، لا يحقق الراحة النفسية لها ولا يطمئن ذاتقتها الجمالية بعد، فما يحدو بها إلى إكمال (عالم الممكن) في واقع اللوحة بـ (عالم التعمني) الذي يأخذ شكل الفعل الحقيقي، لنرى الشخصية وهي تتدخل لتخطيط وجه فتى جديد على عالم الصورة، بملامح طيبة، جاعلة إياه في مقابل وجه

واستبدال ما هو أجمل وأحسن منها بما يرفضه منها.

هكذا تعود الحياة لأوصال المرأة ويسرى الدم فيها لتجد ارتباطاتها فيما بعد موحية بالسعادة التي تحياها وبلاستعداد من ثم لامتصاص رحيق المتعة ومنح الحنان لمن كان وعداً وحلماً، جاءها في صورة فتى طيب واقترب منها فكان أهلاً لها.

ولا يبعد أن يكون مشهد الحياة المتدفق هذا معادلاً لواعياً لما فات المبدع تحقيقه وتعويضاً (سيكولوجياً) عما أجهض فيه من أحلام ورغبات وجدت إشباعها في تلك المشاهد الرامزة لمنح المتع والحياة التي فقدناها للأخريين:

واخطط وجه فتى، بعلامح طيبة

واقربه منها..

تبقسم المرأة.. تخرج من أسر اللوحة

ولا يفت الأمر عند حدود خروج المرأة من أسرها، فالخلق حياة وبحيرية لا تعرف التوقف والحدود. فهامى المرأة وقد بدأت تغير ترتيب أثاث غرفة الشخصية، لنرى الأخيرة وقد ربطت بينها وبين المرأة حالة من التواصل والغنى الداخلي، كسرت حاجز الانقسام بين عالمين ولحظتين، فتداخلت معطيات الزمان والمكان واختلط الجزء بالكل، الرؤية بالواقع.

من هنا يجعل الترحل من (اللوحة - الأسر) والقيام بالفعل الواقعي (ترتيب أثاث الغرفة) الشخصية تستشعر السعادة ممثلة في صورة النور المشع القادم من نافذة الغرفة:

المرأة قريباً منها. حينذاك فقط نستشعر أثر هذا الفعل الإيجابي في شكل رد فعل سريع لدى المرأة التي تأخذ بالابتسام والخروج من أسر اللوحة، فكان فعل الخلق الجديد للفتى المنتظر، الفتى - الطموح قد أشاع حياة شاملة في عالم اللوحة محدثاً حيوية خرجت بالمرأة إلى حيث عالم الحرية وإطراح المكان الذي بدأ في مقابل حريتها الجديدة كأنه أسر ترسّف في قيوده.

من هنا يكتسب وجود الفتى الطيب الملامح في اللوحة دلالة مهمة في حياة المرأة وعالم الحياة التي تحياها عقب تحرورها من ضيق الإطار الضائق ومحدوديته. فما الذي يمثله الشبح المتخفى للمرأة في اللوحة ياترى؟ وما دلالة تلك الشجيرات اليابسة فيها؟

يمكن النظر للشجيرات اليابسة في اللوحة على أنها رمز لكل معاني الموت واليباس وهي دلالة يمكن الاستفادة منها في فهم ما يتخفى وراءها أيضاً ممثلاً في هيئة ذلك الشبح المصنوخ والكيان غير المحدد وغير الواضح. يمكن أن يكون هذا الشبح رمزاً لعنصر الشر الذي يهدد حياة المرأة ويصنط منها الروح موقفاً نسخ الحياة فيها، متحيناً الفرصة للتخفى وراء عناصر الجفاف للذليل منها.

ولعل ما يؤيد هذا التفسير أن الحياة سرعان ما تدب في امرأة اللوحة التي يعاودها الابتسام والحيوية، لتبدأ نعلها الإيجابي أول مرة في القصيدة في صورة امرأة معشوقة وكأنها اجتماعي فاعل مؤثر.

وقد يكون مراد الشبح وتغيير وجه المرأة بأخرى وإيتيان بفتى قريب منها ضرباً من ضرب المبدع الخالق للمخطط والشائر على علاقات العالم المدان

أرقبها..

وهي تغيير ترتيب الأثاث الغرفة

أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري

ولأن عالم القصيدة يعبر في جزء كبير منه عن رغبات تنتمي إلى عالم الأحلام، سواء ما انتمى منها إلى أحلام اليقظة أو الأحلام المألوفة، فإن القصيدة بدت تقوم في هذا الجزء منها على البدء بالفعل :

افتح / أغمضها/ استحضر/ فأغير/ استبدل

ثم أخفف/ اطرد/ وأخطط/ وأقرب/ تبتسم

أراقب/ أسعد/ أصحو.

إلى جانب هذا يمكن ملاحظة ورود الفعل الواقعي مميزاً من الفعل الدال على الرغبة في تحقيقه أو ما يعد من الأمنى المرتجاة. وهي ظاهرة لها دلالتها النفسية من واقع الشخصية، إذ تجد امتدادها في لاوعي الشاعر، فكلما بعد الفعل عن التحقيق الفعلي أو الإمكان في التحقق المؤكد ودخل منطقة ما هو متخيل أو مرتجى من الأماني كان لجوء الشاعر إلى تضعيف الفعل وتوكيده أخرج، وذلك إيمان في طلب الرغبة في التحقق وتوكيد لها، خلافاً للأفعال الممكنة التحقق، التي يكتفي عادة فيها. بصيغة البناء العادي للفعل:

أغير ألوان الجدران متخيل مأمول

أخفف من غلواء الكحل بعينيه متخيل مأمول

أخطط وجه فتى متخيل مأمول

وأقربه منها متخيل مأمول

ومع بدء فعل الصحو المصاحب لحالة استشراف الضوء النافذ خلل الغرفة تتبدى في القصيدة معطيات جديدة مختلفة عما شاع في جوها في مرحلة ما قبل الصحو، على مستوى توظيف المفردة اللغوية ودلالاتها أو على مستوى ألوان الصورة وملامحها أو على مستوى النمط الأسلوبي المستخدم فيها.

تبدو مقاطع القصيدة المرافقة لفعل الصحو في أغلبها في شكل جمل إسمية إذا ما استثنينا فعلين لا ينتميان لواقع حالة الصحو الجديدة بقدر ما ينتميان إلى عالم النوم الذي تعود الشخصية إليه في نهاية القصيدة:

أغمض عيني

أعود إلى النوم

وإذا كانت القصيدة - على المستوى الأسلوبي - قد اتخذت في قسمها الأول المرافق لفعل النوم شكل الإخبار السردي على لسان الشخصية الرئيسية، واتخذ فيها الإخبار شكل مقاطع طويلة أحياناً، فإن أبرز ما يتميز به نمط البناء الأسلوبي للقصيدة في قسمها الثاني المرافق لحالة الصحو، أنه يأتي في شكل حضور غير سردي ولا إخباري. إنه يأتي هنا في شكل جمل صورية أقرب إلى (عين الكاميرا السينمائية). وهي صور سريعة خاطفة لا مجال فيها لسرد أو إخبار.. صور خاطفة، فيها من التكثيف والاختزال ما يقرب بعض مقاطعها من العبارة الواحدة:

أضواء كابية

ألوان نابية

صحف..

وكؤوس فارغة

للوحة قائمة..

وامرأة اللوحة.. تضحك

هل كانت تسخر من حلمي

وإذا كانت القصيدة فى قسمها الأول المرافق لحالة الحلم قد شهدت بروز عنصر للتضاد اللغوى فى شكل بنائها، فإن القسم المرافق لحالة الصحو قد شهد زوال هذا التضاد بعد أن انتهت حالة التوتر والتشابك بين الواقع والمثال وانفتحت العين على الحقيقة المرة التى لا خيال فيها ولا تخليق وهو تبدل اقتضسته طبيعة بناء القصيدة وآلية حالتى النوم واليقظة فى حياة الشخصية: افتح/ اغمض مصابيح الغرفة مظافة/ استحضّر ضوءاً مظافة/ يفتح لي الفقا

لقد اكتشفت الشخصية أن الأفعال التى قامت بها لا تعدو كونها مظهر من مظاهر الحلم الذى لا يمت إلى الواقع بصلة والذى بدده ضوء الحقيقة المشرق الآتى من خلال النافذة، فما كان منها إلا أن تستعرض جو الغرفة وأشياها بعينين ملهوفتين فزعزعت، غير مصدقتين ما تراه من حالة الخيبة التى تتعاون على تركيدها وتعميق الإحساس بها الأشياء والألوان والمفارقات المفادرة لسماتها الإيجابية والوانها المشرقة:

أضواء كابية / ألوان نابية / كؤوس فارغة

للوحة قائمة.

إن ظهور عنصرين جديدين فى خاتمة القصيدة لم يبنئ بهما سياق القصيدة وجوها العام من قبل من شأنه

أن يلغى ضربه على واقع أزمة الشخصية مفصلاً عن الدلالات الفكرية لها، فالصحيح هنا علامة على واقع ثقافى غير عادى وإحياء بطبيعة الأزمة التى يمكن أن تنطوى عليها الشخصية.

ولعل الكأس عنصر من عناصر التجربة الحضارية لإنسان هذا العصر والأكثر التصاقاً بطبيعة المعاناة الفكرية التى كثيراً ما تجد عزاءها فى اللواذ بما يثقل الذهن ويعطل الحواس وسط هذا العالم المتعب المضطرب ولو إلى حين.

لقد اتخذ الشاعر من الغرفة بعائنها ولوجتها المهدومة (الجزئية) وسيلة تمبيرية استطاعت البوح بمشروع الشخصية الحلمى والارتقاء بهذه الوسائل الجزئية إلى مستوى شمولى كلى، فهو مشروع يبدأ بالألوان وينتهى بحلم اللقاء المنخفض عن ولادة إيجابية وسعادة مشتركة وتواصل مفتقد، عقب طرد عناصر الموت والمتابعة والجفاف وإزالة رموز القتامة والسوداوية. لكنه الحلم الذى يرتطم بجدران اليقظة الصلدة واعتاب الصوحة القاسية التى وجدت الشخصية نفسها وقد أحاطت بها عناصر الواقع نفسها، معيدة إياها إلى دوامتها وهى تخرج لها لسانها أو تكثر لها عن أسنانها فارغة فيها ساخر.

وعلى الرغم من أن امرأة اللوحة تتجاوز الدلالة المباشرة لها فى القصيدة، لكن الشاعر كان بإمكانه - لو أضفى على ملامحها رتوشاً أخرى وعناية كافية - أن يعق من دلالتها وأن يدخل بها إلى منطقة الرمز الموحى المتخ.

لقد جاءت قصيدة حميد سعيد في شكل من البناء العضوي، اعتمد على قدر من إحكام البناء والتكثيف، دونما استطراد أو زيادات نابية، حتى ليتمكن القول إن قصيدة (غرفة) واحدة من أكثر قصائد الشاعر تعبيراً عن نمط البناء العضوي المكتنز بالدلالة والمعبر عن الفكرة والهموم الإنسانية بأكثر الطرق تلميحاً وشفافية ونجاحاً.

ولا ريب في أن القصيدة في شكل من أشكالها صورة من صور الرغبة في إصلاح العالم المنكسر، وتوق إلى خلق عالم جميل خال من القبح والخوف والفقد ونظيف خال من الشرير والظلمة والانكسار لدى الشاعر الفنان .

ونحسب أنه كان يمكن للشاعر أن ينهي قصيدته من غير أن يضطر إلى إتمام السطر الأخير منها أو إلصاقه بها، فالقصيدة كما نرى مكتفية بنفسها مستغنية عنه. فلم يكن التساؤل الذي ختم الشاعر به قصيدته أكثر من تعليق شارح للدلالة، وهو شرح من شأنه الحد من مخيلة القارئ ودوره في تلقي النص تلقياً خلاقاً، مما يضعف ولا شك من إمكانات القصيدة التعبيرية نفسها.

اللوحة قائمة

وامرأة اللوحة.. تضحك..

هل كانت تسخر من حلمي



الإحالات:

* النص من المجموعة الشعرية (مملكة عبدالله) للشاعر حميد سعيد، شعر، ط ١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٧.

والشاعر حميد سعيد أحد الوجوه الثقافية والشعرية في القطر العراقي، ويصنف ضمن شعراء ما عرف بالمستبقيات في الوسط الثقافي، وله ديوانين عديدة ضمنها طبعه لأعماله الشعرية الكاملة عام ١٩٨٧م.

أجمل كرايس الشيخوخة البكرة



سوف أفوض لكم ومنذ الآن كل أموري لأنكم فى نهاية الأمر جيتى الغالية ومعارفى وسكان مدينتى، أمنتمكم فى السابق على أدق أسرارى، وشكوت لكم همومى وأوجاعى، مثلما بحث لكم بأسباب فرح قلبى فى ساعات الفرح، فلو اتفقتم فيما بينكم أن لى حقوقاً ظاهرة أو مخفية أو مردوم عليها ومنهوبة؛ فارفعوا على خصومى وخصومكم قضية استرداد أو تعويض أو ما شئتم من قضايا يكون اسمى فيها مدعياً بالحق المدنى أو الشرعى أو حتى الوطنى، أنتم من اليوم وكلانى والناطقون باسمى ولسانى والعارفون سراديب مثل هذه القضايا الشائكة، وربما سبقوكم وصرت متهماً لأن الخصوم الظلمة سارعوا فى غفلة منى ومنكم وكتبوا عرائض الاتهام الزائف، فدافعوا عنى لأنهم خصومكم وأنتم وكلانى والمفوضون عنى برفع الدعاوى أو دفع الاتهامات، بين أياديكم كل المستندات الرسمية، وأضيف فأروى لمسامعكم ويكل الصدق كل ماشهدته.

المشهد الأول:

وفيه رأيتنى فى مطلع كابوس أحاول فيه بكل العسر أن أوسع دورة مياه المسكن الضيق الذى أعيش فيه مع زوجتى وعيالى، ولأنه لم يكن فى الإمكان مزيداً من احتمال كل هذا الضيق طوال الوقت الغائت والأوقات المحتملة التالية، ولأن الأحوال المالية لا تتحسن فى الكوايس بل تزداد سوءاً، فقد قررت أن أحاول تعديل الوضع بنفسى مستغنياً بغير اختيارى أو بالإكراه عن خبراء السباكة والهدم والردم والبنائة والتكسير والفك والتركيب، أعطيت لنفسى كل الصلاحيات لبعض الوقت فأنفتحت دورة المياه على الفراغ، تهدمت الجدران وتكسرت الأرضية وانفتحت الأبواب والنوافذ، وبينما أفكر فى زحزحة القاعدة عن مكانها إلى الوراء عدة سنتيمترات، بدا لى أن المسكن ارتفع من مكانه الثابت فى أرضية البنائة إلى

علو كنت أتمناه وأشعر باستحالة حدوثه لكنه حدث، ورغم أني اكتشفت أن تحريك القاعدة من مكانها يحتاج إلى خبرة خاصة ومواسير بمقاسات معينة وكيعان بمواصفات لا أعرفها، إلا أنني لم أشعر بالكدر، كنت قد ارتفعت بسكني إلى الفراغ المفتوح غير المحدود، فراغ سرمدى مبهز ينعش القلب ويسمح للسكن وناسه بتجديد الهواء. وبخول الشمس التي لم تدخله أبداً أبداً، قلت لنفسى لأريحها «لا تغسد على نفسك فرحة الطلوع إلى أعلى لأنه في حد ذاته معجزة من أجل دورة مياه ضيقة» وفكرت أن أعيد الحال إلى مثل ما كان عليه فتبين لي أن الجدران تعرت جميعها من طبقة الملاط والبياض ناهيك عن تلك الأجزاء التي تهدمت وجعلت دورة مياه مسكننا مكشوفة ومفتوحة على ذلك الاتساع المبهز المتجدد الهواء، صحيح أنني كنت أنعم في تلك اللحظات بحق التنفس الحر بلا حذر أو مخاوف من امتزاج الهواء الذي كان مكتوماً بالروائح غير المستحبة ثم انفتح على كل هذا البراح، لكنه أيضاً كان براحاً مريباً إذ كيف أوافق أن نقضى جوانبنا وسط كل هذا الانكشاف من فوقنا وتحتنا، كانت المسافة تحتاج إلى حل سريع وفاعل ومأمون في الوقت ذاته، وبينما كنت أفكر لحت الولد «هازماً» الذي هو أصغر عيالي يتحرك بخفة كعادته في المكان، كان في خلفيته ذلك الصيّر الذي تهدم من أحد الجدران وصار مفتوحاً على الهاوية التي بدت لي غويطة بالكثير مما كنت أتصور، هو عمق يتساوى مع مساحة الطلوع بالسكن الضيق إلى أعلى فكرت أن أحذر الولد، لكنني قبل أن أفعل رأيته يتهاوى ساقطاً إلى أسفل، وفكرت كيف يمكن أن يحسن الولد استخدام عقله بحيث ينجو أو يجعل أثر السقطة أقل ضرراً، أستاذ بالوهم على نكاه الولد وأتوجع من عمق المسافة التي لم أكن أرى لها أرضاً، وكنت ألوم الولد على تلك الخفة التي يتميز بها والتي تنقده أحياناً التي كانت هي نفسها السبب الذي جعله يخطئ الحساب ولا يتبين الخطر، وهو خطأ لا يستهان به في أحسن الأحوال، كانت البنت «سها» تصرخ وتنادى على «هازم»، تلومه وتحذره وهو في الفراغ، وأنا أتأمل بهيئ الرجا، وكما يحدث في أفلام السينما أحياناً عندما يدور الشريط في عكس الاتجاه بقصد أو بغير قصد بحيث يصبح التقدم تراجعاً إلى الخلف والنزول طلوغاً، رأيت الولد يصعد ببطء في معكوس حركته السابقة ويأيقاع الحركات البطيئة التي نشدها على شاشات السينما والتلفاز فنضحك، وعندما وصل الولد إلى الحافة اختطفته في حضني ثم تحسست بدنه لأتأكد من سلامته وصلابة أعصابه. تحلقنا حوله وقد انتفى الخطر والولد يبتسم في ثقة وأطمئنان طائر قادر على الطيران في كل الأحوال.

لكنه بدا لي أنني - وقد صرت وحدي - سمعت صوتاً هادئاً يهددني وأنا في المكان المكشوف بحيث يصعب أن أتبين مصدره وهو يكرر بفناء ذبابة لحوجة:

هذه مجرد «بروفة» فاشلة لما يمكن أن تواجهه من مشاكل أو مخاطر، فاحذر لنفسك وعيالك واحترس.

وقالت نفسي لنفسى بينما أتناصك وأتصالب... إنهم أعداء الوطن وقد جاؤوا لتخويفي وأنا داخل حدود الوطن وفي حمايته، فمن ذا الذي سمح لهم بالوصول إلى دورة مياه مسكني؟

المشهد الثاني:

كنا فى نفس الشقة الضيقة الكائنة فى الطابق الأرضى، على وجه التحديد فى حجرة النوم الوحيدة، زوجتى راقدة من أثر التعب فى غيبوبة نعاس والأزلال الثلاثة حولها أنصاف نيام، يتمددون فى أوضاع مائلة رغم أن السرير يسعهم متجاورين فى الوضع المستقيم، وكنت أنا مثل الحارس المكلف بحمايتهم، ومن النافذة المفتوحة كنت أرى جماعة من الغرباء تحمل على أكتافها وظهورها مجموعات من الكراسى الخيزران المتشابهة والمطوية بدهان بنى غامق يميل إلى الاسوداد، كراسى من تلك التى تستخدم فى الفاهى متوسطة المستوى، كانت هناك سيارة نقل كبيرة مصفوف على ظهرها أكדاس من تلك الكراسى وحركة الغرباء لا تتوقف ما بين السيارة ومدخل العمارة، وبالثقاة عابرة فى اتجاه باب الحجرة الموارب بدا لى أننى لمحت حركة أقدام فأصخت السمع ليقناهى إليه أصوات كراسى تنزل على البلاط وتتحرك بفعل فعله، قمت لأفتح الباب وأرى الصالة التى نملكها والتى كانت تتميز بالضيق قد امتلأت عن آخرها مصفوف وراءها صفوف وأمامها صفوف وعن يمينها صفوف وعن يسارها صفوف صفها الرجال، وبدا لى أن الأثاث القليل الذى كنا نملكه قد تكدس فى أحد الأركان، وأن الصالة اتسعت عن حيزها المألوف، بل إنها تحولت إلى صالة أخرى معرولة بكل هذا الثقل وقد نزلت إلى أسفل واحتلت ذلك الحيز الفسيح أمام باب العمارة، صارت صالة الشقة أسفلها بثلاثة طوابق أو أن الشقة هى التى ارتفعت بدونها كل هذه المسافة، ذلك أننى كنت أتحدث إلى الغرباء، وأنا فوق وهم تحت يصفون بقية الكراسى وبعض الترابيزات الصغيرة والكبيرة جداً التى تشبه ترابيزات سفرات أفلام العصور الوسطى من إنتاج السينما الأمريكية التى تجعلنا نتحسر على حالنا ونصيننا الضئيل الضئيل فى هذه الدنيا، على هذا النحو كنت أفكر بالضبط وأنا أتحدث إلى الرجل الذى تقدمهم فبدأ لى كبيرهم وقد احتل برجاله وكراسيه صالة سكنى التى لم تعد تخصه وقد تباعدت:

هذه صالة يبقى فأخرج منها بكراسيك وترابيزاتك ورجالك، البلد فيها حكومة ولها دستور يحمى الملكيات الخاصة والعامية بنفس الفعاليات

كانوا ينظرون لى من أسفل متغابين أو متخابئين أو مستهينين بأمرى، فكررت نفس الكلام بصوت أعلى وكأننى أشهد سكان الحى وأدعومهم لمشاركتى فى المذاق، لكن كبيرهم هز رأسه وفرد ذراعيه عدة مرات علامة الدهشة والعجب قبل أن يجاوبنى ويشهد من كانوا يطلون من الفواقد والشرفات:

أنت يا أستاذ بشحك ولحمك الذى آتيت إلينا فى المعرض، اخترت وانفقت واشترت ودعوت وطلبت منا أن نفرش المكان على هذا النحو فى هذا العنوان.

بدا لى أن الناس صدقته وكذبتنى إلى الحد الذى جعلنى أشك فى ذاكرتى، لكن سؤالاً بلا جواب طاف فى عقلى: طيب... من أين دفعت لهم الثمن؟، ولت أن فى الأمر حيلة مدبرة لاستلاب صالة مسكنى التى انتظعوها بالفعل ولم تعد متصلة به أو صار من الممكن أن أستخدمها كما كان فى السابق، هى حيلة تهدف إلى حصارى فى حجرة نوم وحيدة

تلتحق بها دورة مياه مفتوحة على الفراغ ومكتشوفة ويمكن أن تجلب لنا الفضائح، قلت لنفسى إنه العقل وحده الذى يقدر على تخليصى من هذا المازق، لبست «قبابى» ونزلت أطرق به على السلالم مثل اى فارس شجاع يعلن عن قدومه إلى ساحة النزال، نزلت إليهم فالتقوا حولى، قلت:

- اسمعوا يا حضرات، تتحاور بالعقل، وبالعقل نتوصل لتحقيق العدل، لابد انكم مثلى ضحايا لسوء فهم، يمكننى أن اتصور مثلاً إمكانية أن يخطئ أحدكم فيظن أنه رانى أو رأى شبيهى وهو يتفق على شراء كل هذه الكراسى والتراتيبات، يمكن أن أقبل مثل هذا الخطأ من واحد نظره ضعيف، لكنه من المستحيل أن يتفق أربعة على نفس الخطأ ولكل منهم عينان ملونتان صاحبتان فى وسط رأسه.. جاوبونى على مهل وقولوا أنه حدث نوع من الخطأ غير المقصود حتى نعيد حال مسكنى إلي ما كان عليه، ولا أحسبكم ترضون بضياح صالة شقتى فى لعبة.

كنت قد شعرت بالإثناك، كائننى قطعت مشواراً طويلاً وأنا أرمح وأرمح من أجل تحقيق العدل وإعادة الحق المسلوب وكانوا هم فى نفس أماكنهم من حولى وقد انفتحت أفواههم وعيونهم وطاقات أنوفهم، كنت أنتظر اعتذارهم بينما يتبادلون نظرات متفاهمة، أحسست أنى محاصر بهم بالفعل أعلنوا الحرب واستحلوا صالة مسكنى الضيق فاحتلوا فى وضوح النهار بالاحتياط أولاً ثم بالقوة أشرت لزوجتى التى كانت تشهد المشهد لكى تصرخ مستغيفةً بالجيران أن أن تطلب النجدة بالهاتف، لكن أحدهم شعر سلاحه الأبيض أمام عينيه فأسكتها، وافقتها على السكوت وأنا أحسب حساباتى، لو أننى استطعت أن أواجه رجلين فهل تستطيع زوجتى بمساعدة عيالى أن تعطل الرجل الثالث والصبى الذى يرافقه؟ وكنت فى الوقت ذاته أتصبر على أيام الشباب التى كنت خلالها أقدر على مواجهة أى عدد من الناس دون تردد أو حسابات أو تفكير فى المساعدة، كانت أياماً مجيدة رغم غيوب التهور والاندفاع مسنوداً على خبراتى فى المصارعة والملاكمة ورفع الأثقال والتجديف ودقة التصويب، لكنها مقدمات الشيخوخة المبكرة تدفعنى بعار العجز والخوف وطلب المساعدة.

كان كبيرهم يهادثنى بصوت خافت ويعلن بتبجح أنهم اغتصبوا الحيز بالفعل وامتلكوه وأنه لا حل ولا مخرج غير الاستسلام الكامل، بل أنه أتاح لى فرصة اكتشاف تلك الشارات المطبوعة على جيوب قمصانهم وظهور القاعد ومغارش التراتيبات وكلها رايات مصغرة لدولة حاربت وتخاصم الوطن، لابد أننى تلملت مغترصاً لكن الآخر كان يضع ذراعه بكل ثقله على كتفى ويقفأى ويجعلنى المبح فى قبضة نفس الذراع من الناحية الأخرى أسطوانة معدنية على شكل مقبوض فى طرفه سلاح يشبه مشرط الجراح، انكشئت على نفسى وأوشكت أن أستكين، لكننى وبدون قصد كنت أعاد الاعتراض قائماً ويعاد الآخر ضغطة بكل ثقله على كتفى ويقفأى، يقرب مشرط الجراح من عنقى فأتيقن من اقتراب الذبح، أراها والعيال وقد انكشوا على ذواتهم تحت تهديد السلاح وفى نظراتهم استسلام لائم لى لأننى لم أحسن حمايتهم أو أبرع فى الدفاع، وبينما أقيس الأمر من كل الزوايا بحكمة الشيوخ صدرت من داخلى انفلاتة أفلتتنى ومكنتنى من ذلك القابض فى يمينه على مشرط الجراح، امتلكته تماماً واستخدمته وقد صار طبعاً وأنا أضرب بيدى أبدان الآخرين، يتلقى الضربات المروجة فى رأسه وتيلفونها فاسمع الأنين وأدور به حول نفسى مثل تلك النحلة الضخمية الدوارة التى كنت أملكها

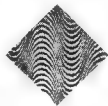
وأستطيع أن أجعلها تدور وتدور حتى تتوقف كل النحللات التي دورها العيال عن الدوران، أيامها كنت أتحوّل إلى الشاطر حسن أو الوزير الحاكم أو ابن الملك أو حتى ملك الملوك نفسه إن شئت، كان الإرهاق قد نال مني غاية ولا أفكر في الكف عن الدوران حول نفسي بالبدن، لا بد أنني نسيت شيخوختي وأستعدت شبابي فأذهلت خصومي وأفلحت في أن أشل أطرافهم وحدي لأحمي عمري وأعمارهم وصالة مسكني الضيق، وعندما ألقيت بالرجل كان قد تحوّل إلى جثة قتيل تغطيها أوراق صحف بالية، وقبل أن يتوازن كبيرهم في حركته تناولت بندقية صيد العصافير التي اشتراها «هشام» من مصروفه في إجازة الصيف الفائت، وضعت طلقة الرش الصغيرة وصوبتها نحو عين كبيرهم ودست على الزناد فصار الرجل أعوراً ومن عينه اليسرى يتوجع، لكن الثالث كان يقترب وفي يده بلعة عليها علامة باهتة لنفس الرابطة المصفرة، لكن زناد بندقية صيد العصافير انطلق بيسر وجعلني أشعر بالزهو لأنني أصبت عينه اليمنى فاقطعت الأرض وصار يتوجع إلى جانب الأعور الآخر، وكان العيال قد تمكنوا من الصبي وهلّوا فرحاً بالنصر.

توافد الجيران وأشار على البعض منهم أن أبلغ الحكومة، تعهدوا بالشهادة معي ضد هؤلاء الغرباء الذين هدّوا حياتي وحياة أفراد أسرتي واقطعوا حيزاً من مسكني فرشوه بالكراسي والترايزات الدموية بشارة أعداء الوطن، وكان أحدهم قد تحمّس وصار يخطب كاشطاً للناس كيف أن هؤلاء الغرباء يفامرون بكل شيء من أجل امتلاك أي حيز حتى ولو كان صالة مسكن مواطن يعيش محصوراً في حيز ضيق لا تدخله الشمس وله دورة مياه مكشوفة وفاضحة وفي حاجة ملحة للإصلاح والترميم والستر.

تباكت وقلت في الكابوس افوض لكم أمري وأشهدكم على براعتي من دمهم، وكانت شرطة الوطن تحيط بالمكان وتعاين كل شيء بدقة، يسألونني عن شاركني في قتل المقتول وإصابة الأعورين في العينين بكل هذه الدقة، فأسرد عليهم ما جرى وبالتفاصيل المملة للمرة العاشرة، لكنهم يتضحكون فيما بينهم ويكرّرون ما سبق أن قالوه بصياغات متشابهة

يا شيخ.. حرام عليك.. أنت رجل في سن الدنيا.. شيخوختك وعزمك الضعيف صد هذا الكلام الذي قلته، من الأفضل أن تعترف بالحقيقة وتذكر لنا أسماء الشركاء وسوف نجعلك في هذه الحالة شاهد ملك.

أعابد البكاء على حالتي وحالكم وحالهم ثم أعاد القسم بالرب المعبود والمصطفى أنني لم أذكر غير الحقيقة فيقاطعني الأعور شمال ويدّعي أنني كذاب وأنه كان هناك عشرات من الأنصار والمساعدين المسلحين القتلة وقد لأنوا بالفرار، يلبس أعور اليمين ثياب السياح ويلوح للناس بمئات الدولارات وقد جمعهم في رزمة سمكية ترزغل العين، أطلب شهادة الجيران فأراهم وقد تباعدوا تنفيذاً لأوامر العساكر حفاظاً على سرية التحقيق، أصير وحدي متهماً بالقتل والتستر على قتلة فارين، يصبح مسكني مستباحاً للذين أخفوا من فوق جيوبهم شارة أعداء الوطن وهؤلاء الذين استجرت بهم لحمايتي، أشعر بالضعف والوهن وأكابد مواجع الشيخوخة وما يصاحبها من سأم واقتتاد للقدرة على الجدل، أفوضكم يا ناسي وأهلي وجيرتي وسكان مدينتي في أمري، كي تستردوا ما تم استلابه مني لئلا يصاب خصومي وخصومكم، أو أن تدفعوا عني تلك الاتهامات الباطلة، فهل تفعلون؟



قندار إلى

أَصْبَحَ الْقَلْبُ شَارِعاً
أَمْتَطَى خَيْلَ أَحْمَرُفَى
فَنَوقَ جُرْحَى مَا أَدْنَى
كُلُّ دَرْبٍ لَهُ صَوْدَى
شَدَنَى الشَّوْقُ لِلْسَّحَابِ
ثُمَّ أَهْوَى إِلَى مُصَابِ
وَالْقَنَادِيلُ مِنْ ضَبَابِ
مِنْ خَرَابٍ إِلَى خَرَابِ
وَنَوَاقِيسُ مِنْ عَذَابِ
غَيْرُ دَرْبِي بِلَا جَوَابِ
أَعْتَلَى صَهْوَةَ الْمُنَى

يَا حَمَاماً دَعَوْتُهُ
إِنَّ فِي الصَّدْرِ دَوْحَةً
جَاءَنِي حَامِلاً حَرَابِ
لِلْحَسَّاسِينَ وَالْغُرَابِ

آلا! يا صوتَ عاشِقٍ ضاعَ في لُجَّةِ العُبابِ
هاتِ كأساً رحيقُها قوَّةُ السَّمِّ في الشَّرَابِ

خُذْ رِداءِي!! لَعَلَّهُ يبعثُ الدَّفءَ في السَّرابِ
أعطني نِصفَ لُقْمَةٍ ليس بي شَهوةُ الذَّنابِ
لا تَسَلْ عَن نَوائِبي إِنِّي سَقَطْتُ الشُّهُوبِ
فوقَ ظَهري حَقائِبي صافِعاً وَجَهَ كُلِّ بابِ
يا إلهي!! خَلَقْتَنِي فاسقِنِي حَنَظْلَ الحِسابِ

دير حنا - الجليل
فلسطين



لم يلهب خيال الإنسان شيء كما يقول فـراس
المسواحي في كتابه الهام «مغامرة العقل الأولي» كما
الهبته فكرة الموت، ولم يثر عقله من افكار كفكرة انعدام
العقل ذاته، فما الذي سيكون عليه الحال عندما يمضى
إلى النوم ولايقيق أبداً؟ كيف كانت حاله قبل أن يهل
ضيافاً على العالم؟ من هنا كانت دورة الحياة والموت
والبعث هي الفكرة المركزية في الدين والأسطورة،
والفكرة الأساسية التي يتمركز حولها لاشعور الفرد في
الماضى والحاضر (السواح، ١٩، ص ١٠).

ومجموعة ترنيمة للدار للفاصل يوسف أبو رية تمثل
هذا الانشغال الفني الكبير بهذا العالم الخاص الغامض
المجهول البدائي الطمعي الواقع خلف حدود العقل
والإدراك والمنطق، عالم الموت بكل مايتعلق به من طقوس
رموز ومعتقدات وسلوكيات وشعائر.

يمكننا أن نتحدث في هذه الدراسة عن خمسة محاور
أساسية لهذا الانشغال بعالم الموت أو مايمكن أن نسميه
رمزيات المقابر في هذه المجموعة القصصية هذه المحاور
الخمسة هي:

١- عمارة الموت (المقابر والأضرحة) ٢- الطقوس
الحركية المرتبطة بالموت ٣- الجنس والموت ٤- المعتقدات
الخاصة حول الموت ٥- لغة الموت. وهذه المكونات ليست
منفصلة، بل متصلة ومتفاعلة ومتكاملة

أولاً - عمارة الموت:

ونقصد بها ماتكشف عنه هذه المجموعة من انشغال
واضح لدى كاتبها بوصف المقابر والأضرحة وشواهد
القبور والجبانات ومايرتبط بكل هذه الأبنية من دلالات
سلوكية ورمزية.

رمزيات القبرة

قراءة في «مجموعة قصصية»

يصفها الكاتب في هذه المجموعة غالباً ماكانت خارج القرية، على أطرافها حيث الجبانة الكبيرة التي يقيم فيها الموتى، بينما يقيم الأحياء في القرية، لكن المقابر قد توجد أيضاً داخل البيوت، في فناء المنزل (الحوش) خاصة عندما يكون الموتى من الأطفال (قصة «المنسية» مثلاً).

المقابر قد تكون من الطوب اللبن وقد تكون من الطوب الأحمر، قد تكون بلافتات رخامية يكتب عليها اسم الميت وتاريخ وفاته وصفته.. إلخ وقد تكون بلا لافتات، يكتب اسم الميت مباشرة على حائط مقبرته، قد تكون المقابر بطرايبش وقد تكون بلا طرايبش، قد تكون داخل بيوت أو منازل أو أحواش خاصة، وقد تكون متناثرة متباعدة في العراء، قد تكون صغيرة وقد تكون كبيرة، قد توجد بجوارها أشجار صبار وتمر حنة وقد لا تكون بجوارها أية أشجار، وكل هذه الاختلافات إنما تشير غالباً إلى فروق طبقية أو مالية أو عمرية خاصة بمن يوضع جسده في المقبرة أو خاصة بأهله أيضاً إضافة إلى اهتمام «أبي رية» بوصف المقابر الموجودة في جبانات على أطراف القرى وهناك هذا الاهتمام الخاص بوصف أضرحة الأولياء (وخاصة أثناء المولد كما في قصة «قبة بيضاء بين الشجر») حيث توفد الشموع، وحيث يكون باب المقام (أو الضريح) مفتوحاً على صحن جامع مفروش بالسجاجيد... ثم ذلك الوصف الخاص للضيعة (مكان الوضوء) ولصنابير المياه وغير ذلك من التفاصيل المادية أو الغير مادية الخاصة بالمكان.

على أن هذه التفاصيل المادية أو الفيزيقية أو المعمارية الخاصة بالمقابر لا يمكن أن تكتمل دلالتها إلا بحديثنا عن الكونانات الأخرى المرتبطة برمزيات المقابر في هذه المجموعة.

في قصة المحاولة مثلاً هناك هذا الوصف الخاص للجبانة (مجموعة المقابر) الموجودة على أطراف القرية، وهذا الالتفات الخاص لأشجار الكافور والساقية القديمة بقادوسها الصديء وخشبها الذي يعيش فيه السوس، وهناك هذا النظر الخاص للبشر الجافة التي غاضت منها المياه فلم يتبقى من أثرها إلا اخضرار الريم، ثم هذا الرصد الخاص لأسوار الجبانة المتهمة ولأشجارها التي يطن الذباب الأزرق الكبير (المرتبط في المعتقد الشعبي بالموت) بين أوراقها. ثم هناك هذا الوصف الخاص لشواهد القبور التي كثيراً ما يتم تزيينها بطريوش أحمر في محاولة لإعلاء قيمة صاحب المقبرة وقيمة أهله أيضاً أمام من يمرون أمامه أو بجوارها.

في قصة «مكان للتوهم» هناك أيضاً هذا الاهتمام بوصف شواهد القبور ومقامات (أي مقابر) العديد من الشيوخ، وهناك أيضاً هذا الرصد الخاص لأسماء الموتى وتاريخ موتهم والآيات القرآنية التي وضعت على شواهد رخامية الصلقت بقبورهم، ونجد الشيء نفسه في قصة «يوم للذود» حيث يورد الكاتب وصفاً لبعض مقابر الأطفال الصغيرة (المصاطب) ثم وصفاً لمقبرة كبيرة «ووسطاً مصطبة بحجم جثة طفل لتصل إلى المقبرة العريضة الوسعة المشيدة بالطوب الأحمر والأسمنت حيث نتكؤم تحت الظل الكثيف لشجرة التمر حنة، جذورهما ضارية في لحم الترية تمص دم الموتى، وتتصاعد فروعها خضراء ريانة بعيداً عن الغصاء تنشر الظل الساكن، يطن في رطوبته الذباب الأزرق»

في قصة «ضحكة الملايكة» هناك أيضاً هذا الوصف التفصيلي للقبور ولشواهد القبور، وللصاطب التي لها «فتحات مظلمة عميقة الغور ومجهولة، المقابر التي

ثانيا - الطقوس الحركية المرتبطة بالموت:

هذه الطقوس يمكن أن تكون سابقة على الموت (حالات الحزن والصراخ والانتظار لدى أهالي المحتضر مثلا) وقد تكون سابقة لعمليات الدفن (عمليات الفسل أو الفسيل للجسد مثلا) وقد تكون مصاحبة لعمليات الدفن (طقوس الدفن ذاتها) وقد تكون لاحقة لعملية دفن الميت (طقوس الجنائز ذاتها).

وكل هذه الطقوس واضحة في عديد من قصص هذه المجموعة، ففي قصة «الضحى واللبل» مثلا هناك هذا الوصف الدقيق لطقوس غسل الميت وتكفينه ودفنه: فهناك هذا الصراخ والحويل المصاحب لحالة الاحتضار، ثم التصوير الخاص لعمليات حلق شعر الميت - خاصة شعر الإبطين والعانة - وغسيل الجسد وإزالة رغبة الصابون «ودعك الوجه الباهت»، ثم تجفيفه، ووضع القطن في الأذنين والاست، ثم وضع القماش الأبيض (الكفن) على الجسد، والرجل يقطع القماش الشاهي الأبيض، يجمع أطرافه على الجسد، يمرر عليه الإبرة والخيط. يأمر بحمل الماء إلى الخرابة البعيدة.. ويحمل الجسد إلى السرير جهة القبلة

ثم إننا نجد ذلك الوصف الخاص لعمليات تجهيز المنيعة وإنزال الجسد فيها ثم وضعه بطريقة معينة (في اتجاه القبلة) ثم رص الحجارة حول الجثة ثم وضع التراب عليها، ومايصاحب ذلك كله وعقبه من بكاء وصراخ ولطم وقرارة للقران، ومن فقهاء وشحاذين (عمى وعور ومبصرين) كلهم يرتزقون من الموت، من نداء على الميت وتوزيع للصنقات عليه وسقاية لآلئجار الصبار الذابلة.. إلخ هذه الطقوس الخاصة خلال عمليات زيارة المقابر في أوقات معينة بعد الموت (الأعياد مثلا) وخلال

السنة. في هذه القصص جانب عبثي نكتشف فيه أن عمليات الصراخ واللمطم والنداء على الميت وزيارته والتصديق على روحه.. إلخ. إنما تتم على ميت غير موجود فالجثة سرقتها الرجل الذي سبق له أن قام بدفنها لكن الشرطة تعيدها إلى مكانها بعد ذلك.

في قصص أخرى لهذا الكاتب (خاصة المنسية وظل الموت وضحكة الملائكة) هناك هذا الاهتمام الخاص بوصف طقوس الغسل والدفن، ويهتم الكاتب في قصص عديدة أيضا بوصف عمليات زيارة المقابر وقرارة الفاتحة أمامها، كما يهتم كثيرا بوصف الجنائز ومايصاحبها من قرارة للقران ومايعقبها من إعداد عشاء خاص للمقربى القران وللأهل وللبعض المقربين. وهناك هذا السرد لذلك الحرص الخاص على إحياء ذكرى الموتى في ليالٍ معينة عقب الموت (الخميس الكبير والأربعين والسبوعية.. إلخ). هناك أيضا هذا الاهتمام الخاص بعلامات الحياة التي لاتكف عن الإطلال برأسها خلال طقوس الموت وحركاته، فعقب العزاء يجيء العشاء وغالبا مايكون طعاما شهيا ساخنا (دلالة على الحياة).

وخلال عديد من الجنائز تتم أيضا مواعيد كثيرة بين فتيان وفتيات، وخلال بعض الجنائز قد يلقي أحد الأفراد وقد يكون ابن الميت مثلا بنكتة ويضحك لها خفية هو وصديق له (قصة «التجلى» مثلا). وقد يتم إطلاق الأسماء على الأطفال المولودين حديثا، أو الذين ماتوا بعد ولادتهم أو حتى ولدوا ميتتين، كنوع من الإيحاء باستمرارية الحياة بعد الموت كما في قصة: (المنسية مثلا).

ليست هناك فواصل بين الموت والحياة ولا بين الحياة والموت، الموت كامن في الحياة والحياة كامنة في

كانت نتيجة الفعل الجنسي طفلا ميتا يدفن في البيت أو المقابر (تخصص: المنسية، في العراء، ضحكة الملايكة).

إن العديد من قصص هذه المجموعة كما لو كان يصادق على مقولة فرويد الشهيرة «إن هدف الحياة هو الموت، أو مقولة سقراط «الم تلموا جميعا أن الطبيعة حكمت على بالموت منذ لحظة ميلادى، قصص المجموعة تقول بأن هدف الحياة هو الحياة وأن الموت رغم حضوره الجارف فإن قوة الحياة أعتى وأبقى.

ولعل هذا العرص على إطلاق أسماء على الأطفال الموتى، ولعل هذا الاحتفاء الخاص بالجنس في أشكاله السوية والمرضية، وكذلك هذا الاحتفاء الخاص بالحب حتى في حالات الموت (المواعيد الغرامية التي تتم على هامش الجنائزات مثلا)، لعل كل ذلك يؤكد ما سبق أن قلناه من أن غريزة الحياة هي على العكس مما كان فرويد يشيخ، أقوى من غريزة الموت.

رابعا - المعتقدات والموت:

المعتقدات مرتبطة يقينا بالطقوس، ولها جذور دينية غالبا لدى الشخصيات باستمرارية العوالم وتداخل الحدود بين دنيا الحياة ودنيا الموت، وهذا الاعتقاد الخاص في الملائكة التي غرس في الموتى خاصة الأطفال منهم، بل يكاد هذا المعتقد أحيانا أن يقول بأن الأموات أحياء، ينبغي زيارتهم والنداء عليهم وتزيتيرهم وتذكرهم وإعداد أماكن إقامتهم بشكل لائق وإطلاق أسماء على من لايسعفه الأجل أن نطلق عليه أسماء منهم لقصر حياته.

الموت أو بعده (عمليات الهدم والبناء داخل الجسم على المستوى البيولوجي مثلا)، على أن أبرز مظاهر الحياة المرتبطة بالموت في هذه المجموعة هي تلك المظاهر المرتبطة بالسلوك الجنسي لدى الأفراد وهذا هو موضوع النقطة التالية.

ثالثا - الجنس والموت:

في قصص هذه المجموعة هناك العديد من الأفعال الصريحة والأفعال الضمنية الدالة على سلوك جنسي خاص لدى أبطالها من الصغار والكبار، ونقول عن هذا السلوك أنه خاص لأنه غالبا مايكون سلوكا جنسيا غريبا أو شاذا أو غير طبيعي بالمعايير الاجتماعية والإنسانية المعروفة. ففي عدد من هذه القصص هناك المراهقون الذين يمارسون الجنس مع الحيوانات وهي الحالة التي تسمى Zoerasty أو Paraphilia وهناك حالات التلخص أو استراق النظر لأجساد النساء العاريات (المستحجات مثلا) وهي الحالة المسماة Scopophilia. وهناك أيضا المتحرشون بالأطفال والمراهقين Molesters من الرجال والنساء، وهناك هذا الولع الخاص بملابس الجنس الآخر أو حالات الفتشية Fetishism، وهناك أيضا حالات الزنا بالمحرم incest والذين يتساجرون بأعراضهم (أنظر برجه خاص قصص: المسقوط على الأرض والمصالاة، والضييف وعبادة الليل والصبي والعانس والملاك).

كثيرا ما يرتبط الجنس بالموت، كثيرا ماتم أو أوشك أن يتم في المقابر (قصة المحاولة مثلا). أو في بيوت تشبه المقابر. وكثيرا ما أدى إلى الموت، ومن ثم نهاب جهة الميت إلى المقابر (قصة: المسقوط على الأرض مثلا) وكثيرا ما

يظهر هذا المعتقد أيضا في الموالد والاحتفالات الدينية وفي زيارة الأولياء والمشايخ القادرين على القيام بأفعال الأحياء (قضاء الحوائج وشفاء المرضى مثلا) وقراءة الفاتحة والتصديق على أرواح الموتى (قصة: «قبة بيضاء» مثلا)

يظهر هذا المعتقد الخاص بالحياة الخاصة للموتى في الحلم بمن ماتوا أو رؤيتهم ورؤية العالم الآخر في أثناء النوم (قصة «التجلى» مثلا) أو خلال حالات شبيهة بالنوم كما في قصة «نهار أبيض بعيد» التي يصف فيها الراوي عالم القرية في حالته الخسفية مابين الليل والفجر، والكلاب الضالة الوحيدة تمرق بسرعة، والكهول يتوكلون على عصيهم الغليظة في عبااءاتهم السوداء يرددون أدعية الفجر، وشبورة ماتميط بالعالم تتوعده منذ زمن قديم، يتذكر حبه الأول، ويتذكر حياته الأولى، ويرى الشبورة تتجول بين الأبنية، وعلى الطرقات ويفتح دائرة غسقية للتذكر وتختلط الدائرة الضيقة التي تصنعها الشبورة بدائرة واسعة تفتحها الذاكرة ويقول المبح جدران دائرتي المظلة تغطي وتتباع، قد تنهار مرة واحدة، فنيكتشف الوجود كله.. الدائرة تتسع وتتسع فتدخل منها وجوه لموتى أعرفهم، عاشرتهم، وعشت بينهم يوما، ورحلوا منذ زمن بعيد، هذا وجه يدخل الدائرة ويتضح هيكله ملفوفا في الكفن الأبيض. ومن رواته تأتي أمي، ثم يأتي نفر آخرون في صف لانهاية له، يياضهم ممترج بشغافية الشبورة. فلا أدري أهم أطراف أم أن الشبورة تحلق على شاكلتهم؟»

هذه رؤية كابوسية شبيهة ترتبط بعالم الموتى وتربط مابين تلك العالم وعالم الحياة، الموتى قد يحضرون والحياة قد تصبح دائرة مغلقة شبورة أو قبرا، لكنه قبر

قد يفتح على حياة أخرى لا نهائية غير متوقعة يحضر خلالها الموتى ويحيطون بنا وقد يعمدون إغلاق دائرة الحياة علينا، إنها تتحول حينئذ إلى كابوس، والحضور الخاص لهذا العالم ليس حضورا سارا بل هو حضور هاجسي توجس مرتبط بكل ماهو مجهول ومخيف. والاب الحاضر دوما والغائب دوما (من خلال الموت أو من خلال فقدان القدرة على الفعل في عديد من قصص المجموعة) قد يرتبط رمزيا بهذه القوة الغامضة للموت، حاضرا وغائبا في نفس الوقت، ظاهر وخفى في نفس الوقت موجود معنا ونسمى للخلاص منه في نفس الوقت، وهذا الاحتفاء الخاص به ليس حبا فيه بل خوفا منه وإبعادا له، وإتقاء لكل ماقد يلحقنا منه من شرور أو أذى في الوقت نفسه الشبورة رمزيا قد تكون معاملة لمعالجة الخلط والتشوش والارتباك التي يعيشها الراوي، حالة اختلاط الرؤية خلال رحلته الفعلية في الواقع إلى محطة السكة الحديد واضطرابات الذاكرة حين يفكر فيمن ماتوا وأيضا فيمن ستلحقهم يد الردى عاجلا أو آجلا، والشبورة أيضا رمز يرتبط بالغموض وعدم وضوح الرؤية وبالروح التي عليها أن تعبر من مرحلة إلى مرحلة، خاصة من الظلمة إلى النور أو من الجهل إلى الفهم والمعرفة.

هناك رمز آخر في هذه القصة يتعاون مع غيره من الرموز في كشف الدلالات الأخرى المرتبطة بالموت ونقصد به رمز الكلب الأسود. كان الراوي يسمع صوت هذا الكلب دوما كلما اقترب من الطريق الرئيسي في قريته كل مرة كان يحذر منه، كل مرة حاول أن يكسب صداقته لكنه «عصى على الترويض وفي حالة عداة أبدية مع البشر»، كان الراوي يشعر بأن هذا الكلب يعرفه ويدرك

خامساً - لغة الموت:

يظهر الانشغال بالموت في لغة هذه المجموعة عند عدة مستويات نذكر منها خاصة:

١- عناوين القصص:

حيث نجد نكرا مباشرا للموت أو ما يرتبط به من عناوين قصص مثل: «ترنيمة للدار» و«الضحي» والليل وعناوينها الفرعية هي: (المقبرة والزياره، التجلي، يوم للدود، ضحكة الملائكة، الدخول إلى قرية الجن والمعاد، ظل الموت، الملاك)

٢- المفردات:

حيث يكثر في المجموعة ذكر مفردات مرتبطة بالموت مثل: المقابر - الضريح - الدفن - الشاهد - الدود - القماش الأبيض - التكنفين - البكاء - الجنائز - الصراخ - اللطم - خدش الصدور - الإبرة والخيط - القطن - المسطبة - العظام - تسهيل الجفنتين - الصبار - الذباب - الأزيق - الجثث - قراءة القرآن - الماء - الملائكة - القيلة .. إلخ.

٣- الصور والشبهات:

هناك مشاهد كاملة في عديد من قصص هذه المجموعة قام فيها الكاتب بتصوير مايجرى خلال عمليات الموت والتكفين والدفن والجنائز، وهناك كذلك مشاهد للموتى، وهم يستيقظون ومشاهد للأحياء وهم يموتون. وقد ذكرنا فيما سبق أمثلة لهذه المشاهد لكننا نضيف هنا أن الكاتب أحيانا يستخدم المفردات الخاصة بالموت في بعض التشبيهات والصور الجزئية الخاصة، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، ماورد في قصة عبادة الليل في وصف بيوت المدينة في الضوء القليل في

سره، وكان يبدو للراوى أيضا عصبي المزاج يدعى الحفاظ على القيم، ورغم أنه كان مجرد كلب لكن الراوى كان يخشاه «أكثر من شواهد الموتى التى أتركها الآن خلف ظهري».

الكلب الأسود هنا مرتبط بالظلام والظلام يرتبط بالليل، والليل يرتبط بالموت، حيث ظلمة القبر، والكلب هنا حارس للمحدود بين عالمين: عالم الحياة وعالم الموت، أو بين حالتين حالة الخوف وحالة الطمأنينة وحالة الجمود وحالة العرفان.

لكن صورة هذا الكلب كما ارتسمت في ذهن الراوى ووجدانه هي صورة كلب يصعب ترويضه، ويتنهي العنر منه، تصعب الصداقة أو الألفة معه، وهو مثير للذكد والحزن، وهو يدهي صداقة البشر لكنه ليس كذلك وهو كاشف لأسرار البشر عالم ببواطنهم والراوى يخشاه أكثر من شواهد القبور، هل هو القدر؟ هل هو الموت الذى هو أكثر من مجرد شاهد حجرى أو رخامى؟ هل هو رسول الموت؟ هل هو هاجس الخوف من المجهول الذى يجعلنا نخشى المستقبل؟ وحذرنا هذا الكلب منه بعد وكأنه يعرف ويعرف ما سيحدث لنا؟ كل هذه الاحتمالات قائمة وممكنة.

في الميثولوجيا الفرعونية الكلب هو الرمز الذى يتقمصه الإله أنوبيس الذى يشرف على تحنيط الموتى ويحرس مقابرهم، وقد كان صوت الكلب إذن والأفكار المرتبطة به والمشاعر الخاصة حوله هي ما فتحت دائرة حدود وعى الراوى وذكرته على عوالم من الموتى (خاصة الأب) وهى عوالم ترتبط فى وجدانه وذكرته أيضا بأشجان عديدة

ويستخدم الكاتب تقنيات التقديم والتأخير، والجمل الاسمية وغير ذلك من التقنيات، وفي لغة تبدو كأنها غمغمة قادمة من أعماق ذات تعاني يوما هذا الصراع بين الإقبال على الحياة والخوف من الموت.

خاتمة:

الموت في قصص هذه المجموعة ليس فقط هو الموت المادى (رغم أنه الغالب -) وما يرتبط به من طقوس وشعائر وحركات وأفكار ومعتقدات، فالموت المعنوى موجود أيضا، موجود في موت الأحلام والحماس وانطفاء الطاقة والانزواء على الذات والهروب من المواجهة (قصة: مكان للنوم مثلا)، وموجود أيضا في انهيار القيم وتفكك المعايير والتحلل الأخلاقي وغير ذلك من مظاهر الفساد (قصة: الدخول إلى قرية الجن والمعابد مثلا). وما زالت هناك محاور أخرى ثرية وخصبية في هذه المجموعة تحتاج إلى المزيد والمزيد من التعرف والاستكشاف.

اثناء الليل حيث قال عنها الكاتب بأنها شبيهة بشواهد القبور، كما أنه شبه الفم المفتوح لرجل عجوز (كان موازيا رمزيا لليل) بأنه «كطاقة مقبرة مهجورة» وفي صور أخرى شبه الليل بأنه «كابوس أجرب» ووصف مصباح القهى الشحيح بأنه «بلون السل» ذلك المرض الذى كان - وما زال - فتاكا.

اللغة عامة:

اللغة عامة في هذه المجموعة فيها حس ترتيلي ترنيمى دمائى خشوعى طقسى شبيه بلغة التعاويذ والرقى. فيها هذا الحس الذى يقربها من لغة العهد القديم والقرآن الكريم (انظر على سبيل المثال لا الحصر قصة: الدخول إلى قرية الجن والمعابد حيث نجد هذا الحديث الخاص عن الرب والوصايا العشر والأناشيد ومشيئة الرب والخطايا بأنواعها.. إلخ)



الضوء والنار



بعد أن استفاق «الحاج» من إغافته الطويلة، وسكونه الكظيم تطلع إلينا بعينين زائفتين، مترعتين بالانكسار والالم . فلم نعد بحاجة لأن يقول.

كنا نتحلق حول سريره البارد، ولا نترك له من فراغ الدنيا الشاسعة سوى حلقة ضيقة تحدها رؤوسا الملتفة، وعيوننا الفاحصة؛ لكنها كانت كافية لأن يمين النظر إلى السماء الواسعة المفتوحة بقبعتها الزرقاء، وغيومها الحيرى، وسؤالها القديم.

ولابد أنه كان يبحث عن إجابات لا نعرفها، حين ترك بلدته وسافر مع المسافرين..

فلم يقل: «كفايه يا عمل» حين أهلكوه فى الخلع والزرع، ولم يقل: «كفايه يا صبر» حين مد خطوط الحديد لتعبر القطارات إلى الصحارى والهضاب؛ ولم يقل «كفايه» حين نام فى خيام الشعر وزرائب الحمير والبقر ولم يقل «كفايه يا الم» حين هاجمته القروح والسقم.

ونجا من الحصبة والدين، وهرب من الطاعون والكوليرا، وقاوم السعال والسعار، وفر من البهاق والجذام.

قالوا: احفر فحفر، ازرع فزرع، اصنع فصنع، اطلع فطلع.. وحين حاسبوه، لم يراجع بيسراه ما قبضته يميناه! كان يعرف ما لا يعرفه غيره.. ويعرف أنه امتداد لامتداد، وأن ما قد يراه المرء بداية قد يكون عين النهاية.

إذ علمته التجربة كيف يحذر السموم والهموم، ويتجنب المركبات والراكبين والطائرات والطائرين، وكيف يتحاشى أعداءه الطبيعيين والتاريخيين ويحذر كيد النساء ومقت الرجال.

فتجاوز الستين دون أن يخله قلب، أو تخدعه الشرايين.

كان عليه أن يحارب فى كل اتجاه، ويتنصر فى كل المارك فهزيمة واحدة يمكن أن تنفيه، وتنتهى حياته، إغماضة عين قد يكون فيها الهلاك، رفة هدير، لمسة إصبع، كلمة حق. لعبة هزلية يلعبها البشر كل يوم، كما تلعب الفراشة حول النار - مأخوذة بضوئها - فتتخطى ذلك الخيط الرهيف الذى يفصل بين الضوء والنار. بين نهاية البداية.. وبداية النهاية!!

تلك الشعرة الممدودة، المشدودة التى لا يراها إلا المعنون. فلم يسهر فى مقهى حتى لا تأخذه الشرطة، ولم يصل الفجر - حاضرا - حتى لا يهاجمه اللصوص، أو يدهسه سائق مخمور، أو يقرعه كلب مسعور، أو أسد هرب من سيرك أو حديقة كان يعرف أن الكهرياء تصعق، والنار تحرق، والعلمُ يحرق، والسهر يمرض، والبوظة تسكر، والضوء يرهق .

وما بين البرنزين حجاب لا يكشفه الله لكل البشر!

فلم يتكلم فى السياسة أو القانون، ولم يقاوم السوارى أو يناصر سعد زغلول، فلم تُصبه رصاصات المحور، أو قنابل الحلفاء ولم يشارك فى الحرق أو الإطفاء.

كان عليه أن يقول فقال. وأن يوافق فوافق. وأن يفعل ففعل. فانجذب البتين والبنات، وبنى مملعا بينى غيره ثم خضّب وعرّش وأدخل الماء والكهرياء، دون أن يخشى الماء أو الكهرياء! وها هو يرمينا بنظراته الحيرى، ويجمع خيالاتنا الملتفة بعين الغريب المغادر.

لم تكن حياته رغبة حتى يمسكها بأسنانه، لكنها الشعرة الرهيفة التى نشعر بها ولا نراها أبداً.

فمع كل دقة ساعة، كانت الروح تحاول أن تفر منه، فيكبها بحيل البشر القليلة: مرة بأسنانه، ومرة بأمعانه، ومرات بعينيه، فنراه يكر، ويحزن، ويفرن، ويجزن، ونراه يقبض ويتلوى، يعرق ويبرد، يصحو ويغفو، فتتبادل النظرات ولا تملك حيلة.

ومع انتصاف الليل كانت الروح تحاول أن تروح، لكنه كان يسحبها بمخالب الإرادة، وكانها مربوطة بلولب لا نراه، وفى كل مرة يفتح فيها عينيه، كان ينظر نحونا متسانلا قلقلًا. وكأنه يريد أن يطمئن على نجاحه الجديد، وفرحه بالوجود والحياة، قبل أن يروح فى سكرة جديدة! وحين آمننا النظر، وحاول أن يتقسم ابتسامته بدت لنا الأخيرة تبادلنا الهمسات والنظرات، لكنه بعثر خيالنا باستفافة جديدة، نظر فيها إلينا فرداً فرداً، ثم نظر نحو السماء مستسلما وقد تألقت فيها النجوم، ثم سمعنا يغفم: «كفاي يارب... شبعنا» ويدها بثوان معدودات.. أغلق عينيه . ومات..

تجمع «قبلة الريح» للدكتور نعيم عطية بين ثلاثة أجناس أدبية، هي الرواية والقصة القصيرة والقصيدة. و«قبلة الريح» رواية بمعنى أن نصوصها تصب في مجرى واحد، ومصادرة كلها عن الشخص نفسه. وهي أيضا مجموعة قصص بمعنى أن كل نص فيها يمكن أن يقرأ مستقلا ويكون له معنى. وإن كان هذا المعنى ولا شك يفتنى حين يقرأ النص من حيث علاقته بسائر النصوص الأخرى.. ومما يؤيد أيضا إمكانية النظر إلى هذه النصوص على أنها قصص قصيرة أن من الممكن إعادة ترتيب بعض هذه الفصول على نحو مغاير للنحو الذي قدمه الدكتور نعيم، فلا يوجد خيط سردي ممتد بين النصوص كلها على نحو طولي من البداية إلى النهاية، ولهذا فمن الممكن أن نبدأ مثلا بالنص الرابع ثم النص الثالث وهكذا.

على أنه ربما كان أكثر الأوصاف انطباقا على هذا العمل هو أنه قصيدة طويلة من النثر، فواضح أن الرؤية في هذا العمل رؤية شعرية، بمعنى أنها لا تتوقف عند جزئيات الواقع، وإنما تحول هذا الواقع تحويلا تخيليا، وتنفي عنه الزوائد، وتستبقى ما هو أساسي فقط. وقوام التعبير في هذا العمل هو الإيجاز واللمحة الدالة. ولا نمتقد أن في هذا الكتاب جملة واحدة يمكن أن نهذفها، وهذا التكثيف من خصائص الشعر. وذلك إلى جانب غناء النص بالصور الشعرية التي تعتبر أغلبها صنورا بصرية، وإن كان هناك أيضا مؤثرات سمعية كثيرة، وإيقاعات تذكرنا أحيانا بإيقاعات الترجمة العربية للكتاب المقدس سواء كانت تورا أو إنجيلا ولهذا كان توصيفنا للكتاب أنه خليط من هذه الأجناس الأدبية الثلاثة.

قبلة الريح

كما نعتقد أن «قبلة الريح» عمل من صنع العقل، وهو عقل مبدع ومنظم وقوي وقادر على تحليل ذاته، وعلى النظر إليها كما لو كانت هذه الذات شخصاً منفصلاً عنه. قد يكون في هذا العمل صفة «العمل الاعترافي»، ولكن حتى الاعتراف حين يضعه الأديب على الورق، ويقدمه على أنه خطاب إبداعي، يغدو مختلفاً عن الاعتراف الذي نسمعه مثلاً على أريكة المحلل النفسي. ولأنك أن مؤلف «قبلة الريح» منغمس في عمله هذا إلى حد يجعله غير مدرك إلى أي حد يتضمن تصويراً للمواد الأولى التي صاغه منها. أما نحن فماعتبارنا نقاداً واقفين على مبعدة بعض الشيء من العمل فتمتلك من وضوح الرؤية ما يجعلنا نقدر ما يحتوي عليه هذا العمل من صنعة، وتنظيم، وإحكام عقلي.

وربما كان أول ما يستوقف القارئ في «قبلة الريح» هو الحالة النفسية التي تسيطر عليه، ففي هذا العمل وحشة مروعة. ويذكرنا في بعض المواضع بعالم صموئيل بيكيت الذي هو عالم موحش انتقل عنه البعد الإنساني، كأننا نشهد وضع الإنسانية في أعقاب كارثة كبيرة، مثل انفجار قنبلة ذرية، بحيث يتعين على الإنسانية أن تبدأ من جديد.

ويستلفتنا أيضاً وجهة النظر التي تروى بها هذه النصوص، ففي النصوص الثلاثة عشرة تقريباً نجد نفس التقنية، وهي البدء بالضمير المتكلم أو ضمير المخاطب ثم الانتقال من أحد الضميرين إلى الآخر، وليس في هذا غرابة لأن الضميرين في الواقع جانبان لشخص واحد، فنحن إزاء مناجاة متطاوله..

إن دلالة وجهة النظر المقدمة في «قبلة الريح» هي أن الذات قد انقسمت أو تضاعفت، فالفرد يعاني، وفي

ومن الظواهر التي تستلفت النظر في «قبلة الريح» أن المؤلف مال إلى استخدام شبه الجملة بحيث لا يبدأ عبارته بالفاعل أو بالفعل كما هو «كوف، وإنما يبدأها مثلاً بحرف الجر، فيقول على سبيل المثال «بعزلتك تلوذ وتتشبث» أو «مثل السمك كنا»، أو «من الخلف ستلدغ». ولعملية التقديم والتأخير هذه إلى جانب وظيفة «الإيقاعية» وظيفة مضمونية أيضاً. فإذا كان الإنسان الفاعل والفعل الإنساني يتأخران، بينما المفاجآت والتقلبات - التي تتخذ هنا شكل شبه الجملة أو الجار والمجرور - هي التي تتقدم، فهذه حيلة فنية لها وظيفة وليست مجرد خاصية أسلوبية..

وإذا كنا نعتقد أنه لا يمكن للكاتب أن يتجاهل الواقع، وليس الخيال ذاته إلا إعادة ترتيب لجزئيات الواقع، فإننا نعتقد أيضاً أن الكاتب يستطيع أن يتجاوز الواقع. وقد تجاوزه المؤلف في هذا العمل فعلاً، كما يتجاوز كل فنان كبير، ولناخذ مثلاً على ذلك من الفن التشكيلي، فعندما يرسم فنان وجهاً إنسانياً على شكل بيضة دون عيين أو انف أو فم، اليس هذا تجاوزاً للواقع؟ اعتقد أنه تجاوز. ثم إذا لم يكن الأدب تجاوزاً للواقع، فكيف نفسر أننا اليوم نستجيب لأعمال كتبت منذ خمسة وعشرين قرناً، مثل قصائد تراجيلديات ونصوص إغريقية، مع أن الظروف الواقعية والحضارية اختلفت اختلافاً شاسعاً بين الحقبة التي نعيشها والحقبة التي كتبت فيها تلك الأعمال؟ تفسير ذلك أن الأدب الإغريقي تمكن من أن يتجاوز مقولات الفكر والاحساسيس المحصورة بحدود عصرها، وبالتالي، فإن هناك شرارة خلافة انطلقت منه، واستطاعت أن تعبر هذه القرون الخمسة والعشرين، بحيث نستجيب لها اليوم، كما لو كان مؤلف تلك الأعمال كاتباً معاصراً لنا.

وإلنسبة لعنوان «قبلة الريح» اعتقد أن عبارة «قبلة الريح» قريبة من «قبض الريح» فى تشابه الحروف الأولى، فكان المؤلف يريد أن يردنا فى النهاية إلى مفهوم أن الكل باطل وقبض الريح، وإن أثر أن يخفف من وقع ذلك، فجعله اشبه بقبلة حنون أو نسمة رطبة تخفف من هجير الخيرة..

وفى النهاية، نقرر أن هذا النص ليس نصا من السهل أن يكون شعبيا أو جماهيريا، ولكن لاشك فى أنه فى الوقت نفسه أدب باق، عريق، وخصب، أحكم المؤلف كتابته. وفى النهاية سيظل - شأنه فى ذلك شأن كتاب آخرين كبار مثل إدوار الخراط ويدر الديب ويوسف الشاروفى - كاتبا للخاصة، والخاصة هنا ليست بمعنى طبقى، وإنما الخاصة بمعنى فكرى وذوقى، أى الذين تربت حساسيتهم ليس على فن الأدب فحسب، بل وعلى فنون أخرى أيضا مثل الموسيقى والفنون التشكيلية. وستظل أعماله محدودة الانتشار، وربما كانت فى عزلة أيضا، ولكن فى تصورى أن عزلة الدكتور نعيم عطية هذه أشرف من رواج كتاب كثيرين.

الوقت ذاته يربق نفسه إبان المعاناة، وهذا من خصائص الحداثة التى كادت تصبح كلاسيكية، حداثة العشرينيات، وهى الفترة التى ظهر شعراء مثل إليوت وروائيون مثل جويس. على أن هناك أيضا حداثة كثيرة جاءت بعد ذلك، لكن فى اعتقادى أن المؤلف أقرب إلى الحداثة بهذا المعنى من حداثة الرواية الفرنسية الجديدة وهو أقرب إلى «تيار الشعور» منه إلى «الرواية الضده». كما أن استخدام الكاتب للغة أشبه بالتهزيم، يقصد أن يلقي علينا رقية سحرية تشل منا الإرادة فنستقيم إلى إيقاعاته الموحية على نحو ما يحاول - ومعترة للتشبيه - الثعبان أن يسمر فريسته، فلا تستطيع حراكا.

واضح أيضا أن الكتاب بمثابة متلوج معتد. كما أن ما نجده هنا هو صوت أكثر منه شخصا متجسدا، وربما كان الجدل الأساسى الذى أشار له الأستاذ سامى خنسي فى الصفحة الختامية التى ذيل بها الكتاب هو جدل بين الخبرة المعيشة والذكرى الماضية، فهناك تفاعل مستمر بينهما، الماضى يقتحم الحاضر، وفى الوقت نفسه الحاضر يغير من شكل الماضى، فيضحي دلالة جديدة على ضوء ما استجد على موقف البطل..



«معبود من الطين» رواية قصيرة تقع في مائة وعشر صفحات^(١) من القطع الصغير، كتبها محمود تيمور بضمير المتكلم، وهي تُروى على لسان بطلها «بتاح» وتقع في اثني عشر فصلاً. وهي تصوّر التناقض الهائل بين الشعاع الملحن والممارسة الفعلية، وهي تؤكد أن الواقع المعيش - وإن قام على اكذوبة - أقوى من المثال الذي لا تسنده قوة مهما كان صادقاً.

- والمجتمع المصري - في السنة التي صدرت فيها الرواية (١٩٦٦) كان مسرحاً لمجموعة من التناقضات. فقد كانت الشعارات التي تمجّد الحرية والكرامة شعارات رائعة، وفي الوقت ذاته كانت المعتقدات تستقبل كل من يتجاسر من أصحاب الرأي الآخر على رفع صوته، سواء أكان من أصحاب اليمين أم كان من أهل اليسار. وكانت الدولة تقيم أوثق العلاقات مع الاتحاد السوفيتي - آنئذ - وفي الوقت نفسه تعتقل الشيوعيين في مصر. وتعلن في مواثيقها أن الحرية الحقيقية لها جناحان هما: العدالة الاجتماعية و الحرية السياسية، ونراها تقطع شوطاً كبيراً في طريق العدالة الاجتماعية، ولا تواجه خطوات مماثلة في طريق الحرية السياسية.

- ونلاحظ منذ البداية أن تيمور لم يصدّر لروايته زماناً ولا مكاناً، وإنما اكتفى بأن أجرى أحداثها في بيئة فرعونية؛ ذلك تحقيقاً للأبعاد الزماني والمكاني.

وتحكى الرواية قصة رجل مثالي هو «بتاح» يدعو إلى دين جديد، ويلتف من حوله أعوان ومريدون، أبرزهم تلميذه «سنكرع». ويهاجمهم «بهاتور» كبير الكهنة، وتثور معركة بين الفريقين يفرّ على إثرها «بتاح» إلى

رؤية محمود تيمور لجمال عبد الناصر

في رواية

معبود الطين

الشخص، والأحداث، والزمان والمكان، واللغة. ونبدأ
بالشخص:

١- كان جمال عبد الناصر - ولا يزال - زعامة
كارزمية. حظيت بحب الجماهير بشكل يكاد أن يكون
فريداً في تاريخنا المعاصر؛ وذلك مردّه لأسباب عدّة:
منها ما يرجع إلى شخصه، وملامحه وهيئته، ومنها ما
يرجع إلى الطرف التاريخي الذي برزت فيه زعامته،
ومنهما ما يعود إلى الإنجازات الضخمة في مجال العدالة
الاجتماعية والتنمية، ومنها ما يُردّ إلى الانتصارات
الكبيرة في المعترك الدولي ضد قوى عاتية. وكانت
محصلة ذلك كله أن صار جمال عبد الناصر معبوداً
للجماهير، ولكنه لا يخلو من ضعف إنساني أمام قيمة
يقدّسها، هي زعالة السلاح. ومن هنا حظى صديق عمره
المشير عبد الحكيم عامر بمكانة خاصة لديه، منعت من
إقصائه في الوقت المناسب، إلى أن صار مركزاً للقوة لا
يستهان به، وأدى ذلك إلى ما سمي بثنائية القيادة أو
ثنائية الحكم بين القيادة السياسية، والقيادة العسكرية.
والصلة بين «بتاح» بطر الرواية وشخص عبد الناصر
تؤكدت فيما يربو على اثني عشر موضعاً بالرواية،
أهمها:

١. كانت العقيدة الدينية تمثّل معظم عناصر
أيديولوجيا المجتمع في العصور القديمة، وفي العصور
الحديثة صار المعتقد الديني عنصراً من عناصر عديدة
تتكامل لتشكّل أيديولوجيا المجتمع أو بمعنى آخر كان
الفرعون حاكماً وإلهاً، بينما انفصلت السلطة الدينية عن
السلطة السياسية مع بداية العصر الحديث، ومن هنا

الصحراء، يلتقي بناسك يدعى «كاي» ويعد موت
«كاي» يعود بتاح إلى مسيحيته «إب - جر»
ويصحبته نفرت، حفيدة «كاي» وهي من تلامذة بتاح في
دعوته للدين الجديد. وكان قد مرّ على فرار «بتاح» إلى
الصحراء خمسة عشر عاماً، اجتمع خلالها شمل
اتباعه بقيادة «سنكر». وكان قد شاع بينهم عقب
المعركة أن «بتاح» ارتفع إلى العلّا عقب مقتله، وأن
روحه اتحدت بالقدس الاسمي، فإذا هو إله، وما لبثت
هذه الشائنة أن صارت عقيدة راسخة. وأصبح
«سنكر» كبيراً للكونية في عبادة الإله «بتاح» وأقام
لديانته المعبود، وصارت عبادته ديناً رسمياً للبلاد. يعود
«بتاح» لتصدعه تلك الغربة التي صارت واقعاً، ويأمره
«سنكر» أن يغير اسمه لأنه لا يليق أن يتسمى باسم
الإله، ويسميه «بتاح - حتب» ويتحوّل «نفرت» بالتدريج
من تلميذة ل «بتاح» ولعقيده وهي عبادة الإله نور الأزل
إلى محبة تتعلق بشاب يدعى «نيكاو» تعرّفت عليه في
أعياد الشباب، ويبدو عليها استعداد لتقبل ديانة الدولة
الرسمية. وبعد مساجلة كلامية حامية بين «بتاح»
و«سنكر» ينسحب «بتاح» ليعود إلى الصحراء هاتماً
على وجهه مرة ثانية ليمارس عبادته القديمة، وليظهر
نفسه بعدما تحركت غرائزه نحو ربيبته «نفرت»، وفي
هذا اندجار للمثال أمام الواقع.

٢- وقد حاول تيمسور أن يسجّل رؤيته للواقع
السياسي المعيش سنة ١٩٦٦ من خلال هذا القناع
الفرعوني، وسوف يتضح ذلك من تجليلنا لهذا العمل من
حيث:

٣. قام عبد الناصر بتشكيل تنظيم الضباط الأحرار، وأدنى إليه صديق عمره، عبد الحكيم عامر الذى كان يتمتع - آنئذ - بالثقافة العسكرية العالية، والقدرة على استقطاب الضباط من حوله. ويقول «بتاح» فى الرواية:

«شرعت أبحث بين أهل الرأي، ما استبان لى من سرائر الطبيعة وحقائق الوجود، وما ينبغي أن تقوم عليه علائق الناس بينهم وبين أنفسهم وبينهم وبين الإله الحق، نور الأزل... والتف حولى شيعة أمناء، ما لبثوا أن نموا وتكاثروا، وتميّز من بينهم شاب متوقد الذهن، قوى العزم، فيه تطلع وطامح يسمى «سنكرغ»^(٤) ولعلنا نلاحظ أن اسم «سنكرغ» يتكون من مقطعين سنك، رع واسم عبد الحكيم عامر يتكون من كلمتين وبين المقطعين والكلمتين حروف مشتركة هى (الكاف، والراء والعين).

٤. نعرف من كتاب «فلسفة الثورة، لجمال عبد الناصر أنه شارك فى محاولة للوصفية الجسدية لواحد من رموز العهد البائد، ولكن سرعان ما استيقظ فيه الإنسان وأحس أنه غير قادر على المضى فى هذا السبيل، وأنه ينبغي أن يبتذ هذه الوسيلة بعد أن اقتنع أنها لن تؤدى إلى التغيير الجذرى المنشود. يقول عبد الناصر عن هذه التجربة:

«وفجأة دوت فى سمعى أصوات صرخ وعويل، ولولة امرأة، ورعب طفل، ثم استغاثت متصلة محموعة. وكنت غارقاً فى مجموعة من الانفجالات الثائرة، والسيارة تندفع بى بسرعة... ولم أتم طول الليل... (ويعد حوار مع النفس يبحث فيه عن دوافعه لهذا العمل ونتائجه)

فاختيار تيمور لشخصية «بتاح» صاحب الدعوة الدينية فى العهد الفرعونى، يقابل شخصية عبد الناصر الزعيم السياسى فى العصر الحديث. وكما بشر «بتاح» بدين جديد، بشر عبد الناصر بعهد جديد من عهد التغيير الاجتماعى والسياسى. وكما يتعرض صاحب كل دعوة جديدة إلى عناصر مناوئة تتأمر عليه إلى حد التفكير فى اغتياله حدث ذلك على مستوى الواقع لشخص عبد الناصر، وعلى مستوى الرواية لشخص «بتاح» الذى يقول عن نفسه: «أردت هداية هذا النفر المضلل وتبصيره بجوهر الدين: الصدق، والإخلاص والمحبة، والسلام، فثاروا، وكادوا لى، وأتسمروا ليقتلونى...»^(٥)

٥. كان عبد الناصر ثورياً مثالياً لا يعرف التفاهة، منذ تفتتح وعيه السياسى على المظالم الاجتماعية، وفساد الحياة النيابية فى مصر قبل الثورة، وقد تنقل مع أسرته من بنى مزار إلى أسيوط، ثم الإسكندرية فالقاهرة حيث استقر بها. «وبتاح» يقول عن نفسه: «نشأت فتى أميل إلى المثالية، لا طاقة لى باحتمال الواقع الكريه الذى يحيط بى، وكان مما أيقظ ضميرى وأرهف وجدانى، ما شهدته من مناظر اليمية، حولى، فى أثناء رحلاتى مع أبى نجوب الاقبايم لجمع الإتاوات وتسخير العبيد وكنت أعجب لهؤلاء الكهنة، سدنة الدين، من نصبوا أنفسهم للدفاع عن حقوق المظلومين، وتذكير الناس بالخصائص الدينية من سماعة وعدالة وبره لقد استحالوا سادة عطاريف، يضللون العقول، ويموهون الحقائق، وينشرون بين الناس عقيدة الخنوع والاستسلام.»^(٦)

استبدادية أساساً، تتبع سياسة القمع والإرهاب والترويع التخويف والتنكيل والتمثيل بالنسبة للجميع»^(٧) وبالرجوع للرواية نلاحظ أن تيمور صَوَّرَ البيئة الفرعونية على الصورة نفسها التي أوردها الدكتور جمال حمدان، فمثلاً عندما تقدم «بتاح» من الحقبة التي كان «سنكر» محمولاً عليها - وعندما اقترب المركب - ليحدث إليه نجده يقول: «وشدَّ على الحراس... وتجمعوا حولي يأخذون على الطريق...» وعندما تحدثت مع «سنكر» التفت إلى عريف أحرسه يقول: «قودرا الرجل وابنته إلى مشوى الغرياء ليكونا في حراسة العبد رخت» والأمة «خفوت»، فأحاطت بي والفتاة شرمه من العسكر»^(٨) وعندما استدعى «سنكر» «بتاح» عوَّمل «بتاح» بالأسلوب نفسه الذي تتعامل به أجهزة المخابرات اليوم حين تستدعي مواطناً حيث تعتمد إلى نوع من التخويف والترويع والغموض لإضعاف إرادته، وضعف معنوياته النفسية؛ ووصف «بتاح» لهذا اللقاء في الرواية مماثل لذلك تماماً^(٩) وكانت أحوال مجتمعنا سنة ١٩٦٦ مطابقة لما صَوَّره تيمور في روايته من قمع وإرهاب. وسيطرة لأجهزة الشرطة والمخابرات. ويبدو أنه لم يقصد بالفرعونية في ذلك البناء الاجتماعي والسياسي في مصر القديمة، فرعون وحده أو رئيس الكهنة وحده وإنما قصده هو والذين معه.

وقدم لنا تيمور ثلاثة شخصيات رئيسية أولها «بتاح»، ونلاحظ أنه ثبت سمات هذه الشخصية الروحية والعقلية منذ البداية، فبدأ لنا شخصاً مثالياً، رقيقاً، وظل محافظاً على هذه السمات على مستوى الدعوة الدينية، أما على المستوى الشخصي الذاتي فقد حاول تيمور أن

يقول: وجدت نفسي أقول فجأة: ليت لا يموت! وكان عجباً أن يطلع على الفجر وأنا أتمنى الحياة للواحد الذي تمنيت له الموت في المساء! وهرعت في لهفة إلى إحدى صحف الصباح. وأسعدني أن الرجل الذي دبرت اغتياله قد كتب له النجاة»^(١٠). وكان «بتاح» لا يطيق سفك الدماء. فنراه بعدما هاجمته هو وأعوانه جماعة «بهاتور» كبير الكهنة الذي كان يتريص به و يدعوته، وبعد أن نشبت بين الجماعتين معركة ضارية يقول: «... وحاولت وقف القتال فأخفقت... فما كانت نفسي تسوِّغ لي أن أشهد قتل إنسان لأخيه الإنسان، ولا أن أغمس يدي في دم إخواني من بني البشر... وطار صوابي لمرأى الدماء وهي تراق كالأنهار، والأشلاء وهي تتطاير في الهواء»^(١١) وقد غير «بتاح» أسلوب دعوته بعد هذه المعركة، ولم يلجأ للعنف بعدها، وفرَّ إلى أنصحرهاء يعبد إله نور الأزل. ونلاحظ بالإضافة إلى المشابه القوية السابقة بين كلٍّ من شخصية «بتاح» - كما قدمها تيمور في روايته - وبين شخصية جمال عبد الناصر، أن كلمتي (جمال) و(بتاح) من وزن صرفى متقارب، وأن مدينة (إنب - مر) التي ولد بها «بتاح» تتكون من كلمتين، ومدينة بني مر التي نشأ بها جمال عبد الناصر من كلمتين كذلك، وكلمة (إنب) هي مقلوب كلمة (بني) وكلمة مر تتقارب مع كلمة (حر) صرفياً. وعندما ترتبط هذه المشابهة الموضوعية بين الشخصيتين: جمال عبد الناصر، و«بتاح»، فإنها تؤكد ما حاول تيمور من إسقاط على الواقع المعيش.

- واختيار تيمور للبيئة الفرعونية كان مقصوداً، ونحن نعرف أن الدولة الفرعونية: «كانت دولة بوليسية

دون محاولة إيجابية لمواجهة غريمه. بينما انتصر جمال عبد الناصر بعد كارثة يونيو ٦٧ على مراكز القوى ونتيجة لهبة الجماهير يومي ٩ و ١٠ يونيو. كما لم يوفق تيمور في التنقيب بكارثة يونيو ٦٧ التي كانت نتيجة حتمية للصراع على السلطة.

- ونلاحظ أن ثلاثة فصول من فصول الرواية الاثني عشر وهي : الأول، والثاني والسابع قد خلت تماماً من الحوار، وهذا يعد انعكاساً لرؤية تيمور للواقع السياسي الذي صوّرتة الرواية، حيث غابت الديمقراطية، وغياب الديمقراطية يعني غياب الحوار الذي يعد من أهم الوسائل لتحقيق الحرية السياسية.

- كما أن لجوء الكاتب للأبعاد الزماني والمكاني، واستخدام القناع الفرعوني كان رد فعل لغياب حرية التعبير آنذ. وإذا أضفنا عدم تعاطف تيمور مع شخصية «بتاح» التي تطابق شخصية عبد الناصر بات واضحاً أن تيمور لم يكن متعاطفاً مع زعامة الثورة، وتكون رؤيته تلك متسقة تماماً مع رؤيته التي توصلنا إليها من تحليلنا لعمل آخر من أعماله هو روايته «ثانرون» مما لا يتسع المجال لتفصيله. وهذه الرؤية السياسية لتيمور والتي أبرزتها المعالجة النقدية للرواية تخالف تماماً رؤيته المظلمة في أجياله ومقالاته بعيداً عن أعماله الفنية، من ذلك مثلاً ما كتبه تيمور في مقدمة روايته «ثانرون» التي نشرها بعد قيام الثورة بثلاثة أعوام حيث وصف الثورة بأنها: «جاءت ضوءاً ومُجأ، حرك العزائم وشجذ الهمم لبناء صرح مجتمع جديد ووصف عهد ما قبل الثورة بأنه يتسم بالانحلال والفساد» (١٢).

يجعل هذه الشخصية نامية متطورة، وأبرز مثال لذلك ما يخص علاقته بـ «نفرت» وبيئته وتلميذته فقد أحس بتاح، أنه بدأ يتداعى أمام غرائزه تجاهها، وحدث ذلك بالتدرج في ستة مواضع من الرواية (١٠) وسأكتفى بأخر هذه المواضع عندما نامت «نفرت»، وظل بتاح ساهراً يقول تيمور على لسان بتاح: «ليئت عيناي لا تفارقان محياها، وكان ضوء القنديل الشمع يضيء عليها سحر خلاباً ... ودانيتها أريت خصلات شعرها ... ثم انحنيت على وجعتها أطبع قبلة حارة مديدة» فقد طور تيمور الجانب الحسي والغريزي من شخصية «بتاح» وكان أولى به أن يطور الشخصية في الجانب الأهم الذي يخدم المحور الرئيسي في الرواية وهو الصراع بين المثال والواقع الجديد في محاولة للالتفاف حول بغيّة إصلاحه ولكن تيمور لم يفعل مما يشير إلى عدم تعاطفه مع الشخصية، ومما يؤكد ذلك أنه قدّم الشخصية دفعة واحدة في أول الرواية، مما أساء للرواية فنياً حيث بدت شخصية البطل سلبية في الجانب الأخر، بينما طوّرها ونماها في جانب ثانوي. ونلاحظ أن تيمور لم يصور الملامح الجسدية لـ «بتاح» ليترك لخيال القارئ الفرصة لتخيلها على الصورة التي يريد لأن نوره في الرواية يقتضي نوعاً من المهابة لكونه إلهاً معبوداً. أو ربما لخوفه من أن تكون المطابقة بين الملامح الجسدية لكل من «بتاح» و «جمال عبد الناصر» دليلاً يستوجب مسامحته، وقد تحول بين روايته وبين أن تصل إلى القارئ.

ولم يوفق تيمور في التنقيب بنهاية الصراع حيث حسم الصراع لصالح «سنكر» وهرب «بتاح» إلى الصحراء.

الممارسة الفعلية أو بين المثال والواقع، وهذا يؤكد أن
تيمور كان كاتباً شجاعاً يتمتع برعى عميق بحركة الواقع
السياسي والاجتماعي.

- صار واضحاً أن تيمور قدّم رؤيته السياسية
للصراع بين القيادة العسكرية والقيادة السياسية عام
١٩٦٦، ونجح في تصوير التناقض بين الشعار المعلن



هوامش

- (١) نشرت «معبود من طين» سلسلة في المدينتين: التاسع والعاشر من كتاب الهلال في سبتمبر وأكتوبر ١٩٦٦. وصدرت في كتاب سنة ١٩٦٩ عن مكتبة الآداب.
- (٢) محمود تيمور: معبود من طين. مكتبة الآداب ١٩٦٩ ص ٢.
- (٣) المصدر السابق ص ٥، ص ٦.
- (٤) المصدر السابق ص ٧، ص ٨.
- (٥) جمال عبد الناصر . فلسفة الثورة. ط. التاسعة الطبعة المالية ١٩٥٥ ص ٣٥.
- (٦) محمود تيمور: معبود من طين. ص ١٠.
- (٧) جمال حمدان : شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان ج ٢ ط عالم الكتاب ص ٥٥٤.
- (٨) محمود تيمور: معبود من طين. ص ٤٢، ص ٤٤.
- (٩) انظر، المصدر السابق. ص ٤٦ وما بعدها.
- (١٠) انظر، المصدر السابق
- صفحات: ٢٨ ٩٩، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤.
- (١١) المصدر السابق ص ١٠٢
- (١٢) محمود تيمور: ثائرون. كتاب الهلال العدد (٤٦) يناير ١٩٥٥ ص ٩. ص ١٠ من المقدمة

حوارية الحفر والشعر في لوحات الفنان بكرى محمد

لاتسلُّ عن علىٍّ
فقد دحرجته خيولُ المساءِ
إلى آخر القمح والفل
وحين تساقط حقلُ السماءِ
وأخفى الصغارَ
وهم يصنعون طعام العشاءِ
تماماً..

يؤدون دور المحبين والأنبياء

على قنديل

يمزج الفنان بكري محمد بكري في هذه اللوحات بين المعالجات التقليدية القديمة لفن الحفر على الخشب، وبين الابتكارات الجمالية الحديثة. فهو يحتفي بمنجز هذا الفن المعروف في التراث الإسلامي والشعبي بإدائه الزخرفي التعبيري وقيمته التجريدية الخالصة، ويطعمه بعناصر ومفردات تشكيلية حديثة بواسطة التصوير البارز بالحفر على قوالب ومساحات خشبية متنوعة، ويستخدم خامه الزيت كأداة لونية تكسب الأشكال المصورة حيوية ومذاقاً خاصاً، وتحرر حركتها وإيقاعها من جاذبية الأرضية الخشبية المصمتة، والتي تشكل الأساس المعماري للتصميم.

يتكئ بكري في اللوحات على الحرف العربي كمثير جمالي، ويصنع من أشعاره على قنديل ومحمد عفيفي مطر، وبعض آيات القرآن الكريم وشائج بصرية، تساهم في إنضاج الشكل، وإقامة نوع من الحوارية الفنية بين لغة الشعر، ولغة الحفر من ناحية، وبين جماليات الخط العربي من ناحية أخرى. ويحرص على أن تظل هذه الحوارية مفتوحة على الشكل والتكوين، تتحرك في فضاء اللوحات بليونة وثقلانية. ونلاحظ أن هذه المتكلمات تتشرب جوهر الخامه التقني، وتشف عن جدوسات جمالية، تتخطى ماترئشع به من هواجس ودلالات شعرية مسبقة، كما أن الفنان لا يتعامل مع هذه المتكلمات على أنها مجرد حليلة، أو زخرف فني، أو قيمة خارجية مضافة إلى اللوحة، يفرغها في وحدات مستقلة، ثم يقوم بلصقها في التكوين، وإنما هي جزء أساسي من نسيج ولغة الحفر نفسه. تساهم في بناء الشكل والفراغ، وتنويع مساقط النور والظل، وتهemis زوايا الأشكال والمساحات والخطوط، وكسر حداثتها الهندسية البارزة، وفي الوقت نفسه، تسطيح التضاد البادئ بين مساحات البارز والفاخر في اللوحات. وفي أحيان كثيرة تلعب هذه المتكلمات الشعرية دور الناظم لكل أبعاد اللوحة، وتشكل في الوقت نفسه المفتاح الدلالي لها، حيث تكشف عن مخزون اللوحة الروحي والجمالي، صانعة نوعاً من التجاوب النغمي، أو ما يشبهه الصدى لأجواء اللوحة الباطنية.

في لوحة بعنوان «لاتسل عن علي» يتسيد البناء الهرمي المثلث بشكله المتقاطع والمتجاور، فراغ اللوحة من أسفلها إلى أعلاها. وعلى أضلاعه الخارجية تتناثر المقطوعة الشعرية في تدفقات خطية متشظية

وملتبسة، يصعب قراءتها، أو وضعها في نظام معين. وفي أعلى اللوحة صورة بارزة للطائر يحلق، وفي الوقت نفسه، يبدو كأنه محاصر بحزوزات خطية منشية ومتعرجة، ومتقاطعة إلى حد التماهي على جناحي الطائر نفسه.

إن سؤال القصيدة يتوحد مع سؤال اللوحة، فكلاهما يخلق في فضاء الوجود، متمسكاً بمناهضة الخاصة، باحثاً عن الجوهر النقي للحياة وفي أسفل صورة الطائر في اللوحة ثمة رزاز لوني شفيف،

يتمدى على هيئة وحدات مربعة صغيرة، مطلية بنثار من الأزرق الفاتح، والأبيض المخفوق بحمرة وردية والأصفر المنطفي.

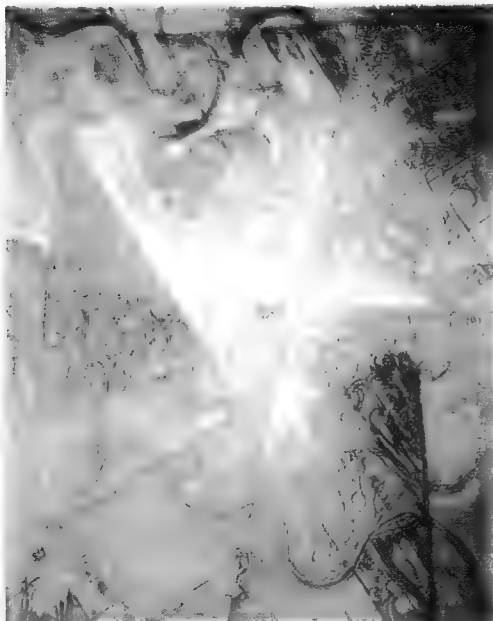
يخفف هذا الرزاز اللوني من ثقل مساحات اللون البني الطبيعي للقالب الخشبي، الضارب في اللوحة بتدرجاته المختلفة، والمسقول بطبقة من صبغة «الجمالكة» الشمعية. كما يضيف على اللوحة جواً شعرياً مسكوناً بالدعشة والتأمل العميق.

في معظم اللوحات نلاحظ وجود شريط أزرق أو أحمر أو أخضر، له بريق معدني يخترق الضوء والظل في إشعاعات بصرية خافتة. وبرغم أن هذا الشريط خاصة حين يستمد وجوده من نسيج الحفر نفسه ينجع فنياً في إظهار ثراء اللون والخامة، وإبراز الأبعاد المختلفة للتكوين، وإضاءة مساحات النور والفرغ في ثنايا الأشكال والخطوط، إلا أنه حين يتشكل من خطوط زيتية عابرة على جسد اللوحة يتحول إلى مجرد حلية خارجية مقحمة على اللوحة وعلى النسيج الرفيع للحفر نفسه.

يبقى أن أحبي الفنان بكري محمد بكري في هذه الإطلالة السريعة على عالمه الخصب المرتبط بعمق وأصالة الإنسان المصري، والذي يعيد إلى فن الحفر بهاء الفنى الرفيع، بعيداً عن ثرثرة الاستهلاك الشعبي والمحاكات الشكلية الرخيصة



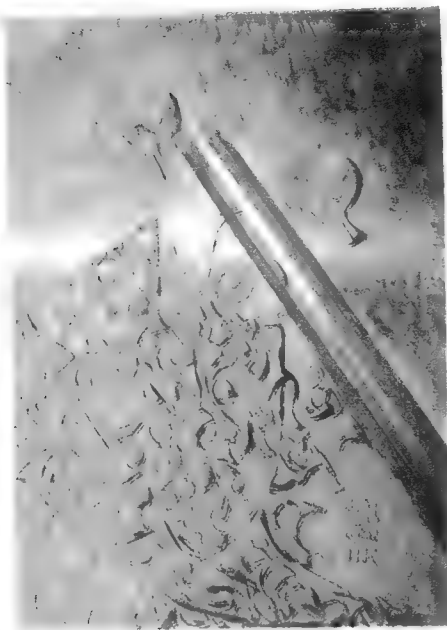
سرينادا (١٩٩٣) - تصوير بارز علي الخشب - ألوان زيتية



(لا تسئل عن علي) - ١٩٩٠ - تصوير بارز علي الخشب - ألوان زيتية.



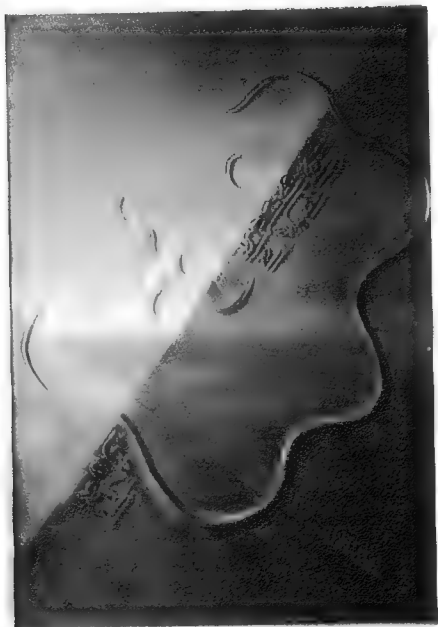
قار لو كان البحر - ١٩٩٢ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية



بمامتان . ١٩٩٢ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية.



العصفور المطبق - ١٩٩٣ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية



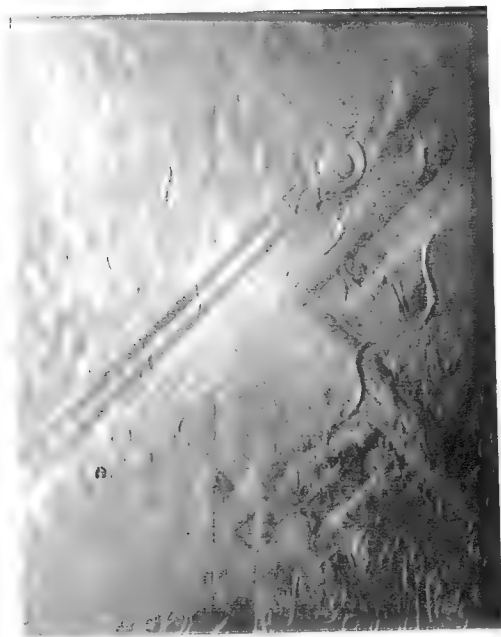
دعاء الكروان - ١٩٩٢ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية



الطفل والطيارة - ١٩٩٠ - تصوير يارز على الخشب - ألوان زيتية



سوناتا الخريف - ١٩٩٠ - تصوير بارز على الخشب - ألوان زيتية



نقوش على قشرة الليل - ١٩٩١ - تصوير بارز على الخشب - الوان ريتبة

كيريل ايمرسون
ت: أنور محمد ابراهيم

باختين وعلم الأدب المعاصر

تقديم:

لقد بدأ الغرب فى عقد المؤتمرات المكرسة لأعمال باختين منذ عام ١٩٨٢، وجاءت المبادرة فى هذا الصدد فى أوائل الثمانينيات من جانب علماء الأدب فى كندا والولايات المتحدة الأمريكية. ومنذ ذلك الحين وحتى مطلع التسعينيات تميزت هذه المؤتمرات بسميتين بارزتين: الأولى هى أن غالبية المشاركين فيها كانوا من علماء الأدب، والثانية أن العلماء من أبناء الوطن الذى انجب باختين لم يشاركوا فى واقع الأمر فيها. ويأتى هذا المؤتمر الأخير ليشهد على التحول الكبير الذى حدث فى المواقف التى اتخذت من باختين منذ بداية نشاطه العلمى وحتى الآن مع قرب نهاية القرن العشرين.

كان مؤتمر باختين الخامس والذى عقد فى مانتشستر فى يوليو عام ١٩٩١ بمثابة نقطة تحول هامة: إذ أصبح بمقدور علماء الأدب واللغة فى الغرب أن يقوموا - دون معوقات تذكر - بدعوة وفد من زملائهم من

عقد فى جامعة التربية بموسكو فى الفترة من ٢٦ إلى ٣٠ يونيو ١٩٩٥ المؤتمر الدولى السابع لإبداع العالم والمفكر الروسى الكبير سيخايل فيتش باختين (١٩٨٥ - ١٩٧٥). وشارك فى هذا المؤتمر حوالى ١٥٠ عالما من ٢٦ دولة من أوروبا وأمريكا وآسيا وأفريقيا وقد ناق هذا المؤتمر الذى عقد بمدينة موسكو بشكل ملحوظ، كل المؤتمرات الدولية التى عقدت من قبل لمناقشة إبداعات باختين، وذلك من حيث عدد المشاركين والمشكلات المطروحة للنقاش؛ وهو نفس ما يمكن أن نقوله فى مجال المقارنة بينه وبين العدد الكبير من المؤتمرات التى عقدت فى الذكرى المشوية لميلاد باختين، فى كل من مدن فيتيبسك ونيفيل وسارانسك وأول وقيلنوس (من مدن الاتحاد السوفيتى السابق) وشيفلد (المملكة المتحدة) وجامعة بنسلفانيا (الولايات المتحدة) وسيريزى لاسال (فرنسا) وفى عدد من البلاد الأخرى.

«الترجمة و«القابلية للترجمة»، «باختين والثقافة الروسية» باختين وما بعد الحداثة، «معالجات أنثوية»، «بويطيفنا النوع الأدبي»، باختين والشعر، «قراءات مع باختين»، «الروابط المشتركة للثقافات»، «علم النظرية وعلم النفس»، «سيرة ميخائيل باختين في سياق علم اجتماع الثقافة».

والآن فإن أول ملاحظته حول مؤتمر موسكو. إذا ما قارناه بالمؤتمرات والمنتديات الدولية التي سبقته هو تنوع الأقسام والمداخل وسيادة الاهتمام الثقافي الإنساني الذي عرضت من خلاله الإشكاليات الثقافية الحيوية. وجدير بالذكر أن الجمهور قد ملا القاعة التي دارت فيها ندوة «باختين وما بعد الحداثة»، حتى اضطر الكثيرون للجولس على الأرض وخارج أبواب القاعات التي تركت مفتوحة، وتطرق الباحثون - سواء من الروس أو الأجانب للمرة الأولى إلى الحديث في الموضوعات الدينية.

من أهم ماميز مؤتمر موسكو هذا التقدم في علاقة المختصين في باختين من الغرب ومن روسيا بعضهم ببعض. لم يقتصر الأمر آنذاك على حاجز اللغة وإنما ذلك الحاجز الذي كان قائما بين عالمين، بين رؤيتين مختلفتين تماما لمفهوم وأحد. والآن أصبح من الممكن رؤية الباحثين اللوجيا العالمية بنوع من «تعدد الأصوات» في سياق الجدل العلمي. وعلى الرغم من أن الصدام الواضح أو المختفي بين علماء الأدب والفلاسفة فيما يتعلق بباختين بدأ أمرا لا مفر منه لاختلاف لفتي التخصص فقد رأى البعض ضرورة الوصول إلى لغة مشتركة تتعامل مع موضوع مشترك.

من بين الموضوعات العديدة التي نوقشت في المؤتمر تقدم للقاء ترجمة للدراسة التالية، مما قد يسمح له بوضع تصور عنه وخاصة فيما يتعلق بمحور «باختين وعلم الأب».

روسيا للمشاركة في المؤتمر. ومنذ هذا التاريخ بدأ عقد الصلات بين الباحثين الروس والغربيين في مجال ما أصبح يعرف باسم (الباختين لوجيا) وإن اتسم لقاء هؤلاء بهؤلاء فجأة في أول الأمر بالصدام يعدد من صعوبات «الحوار» البعيد إلى حد ما عن المسائل النظرية.

لقد رشح مؤتمر موسكو الأخير تقليد عقد المنتديات الدولية المكرسة لباختين، بحيث تصبح كل عامين استمرارا لما تم في الماضي، حيث توالى المؤتمرات على النحو التالي: أونتاريو (كندا، ١٩٨٢)، سربينيا (إيطاليا، ١٩٨٥)، القدس (إسرائيل، ١٩٨٧)، نوفى صساد (يوغوسلافيا، ١٩٨٩)، ماننيسستر (المملكة المتحدة، ١٩٩١)، كركويوكا (المكسيك، ١٩٩٢). وقد جاء الاقتراح بعقد المؤتمر في الذكرى المئوية لمولد باختين في مدينة موسكو من جانب علماء الغرب في المؤتمر الذي عقد في ماننيسستر، وتم التصويت عليه بالموافقة في الاجتماع العام على الرغم من بعض الإحساس بالقلق الذي شاب بعض أعضاء المؤتمر من الغرب، خوفا من وضع العراقيل من الجانب الروسي، بل إن بعض العلماء من موسكو كانوا يرون في برشلونة الإسبانية بيلا أفضل، لكن الأمور سارت بحيث عقد المؤتمر في مكانه الطبيعي تماما.

استمرت أعمال المؤتمر في موسكو ووفقا للثقابيد أيضا لمدة خمسة أيام، فانعقدت في اليومين الأول والآخر جلستان عامتان، وتوزعت باقي الجلسات على الأقسام المختلفة التي بلغ عددها اثني عشر قسما، تكررت اللقاءات في بعضها مرتين وثلاثا.

وكانت هذه الأقسام على النحو التالي: «فلسفة الحوار»، «النشاط الجمالي»، «فلسفة السياق»، «الحوار والأدب»، «الأدب والمهرجان»، «مشكلة النص»، «إمكانات لفلسفة»، «البلاغة و / أو «مبدأ الحوار»، «نظرية الرواية»،

من جامعة برينستون الأمريكية

أود لو بدأت كلمتي بطرح أسئلة تجمعت لدى نتيجة ما اكتسبته من خبرة شخصية على مدى عشرين عاما عملت فيها على تحويل باخنتين إلى كاتب ناطق بالإنجليزية. ماذا يعني أن ينفمس المرء في التعرف على كاتب ما إبان عمله مترجما؟ كيف يتسنى له طوال هذا الزمن من العمل أن يحدد - إذا صح التعبير - طابع العلاقة بينهما؟ وأخيرا عند أى مرحلة من التفاعل المتنامي بين المترجم و«المترجم» يذوب الفرق - وفقا لباخنتين - بين «الشرح» و«الفهم»؟

بدأت في ترجمة باخنتين في عام ١٩٧٥، في العام الذي توفي فيه وإليكم مايعنيه قدر المترجم: أن يظل في مطاردة لا نهاية لها من أجل تطابق مثالي للترجمة مع لغة الأصل، وبالطبع فإن حتمية تحقيق نجاح جزئي فقط في هذا المجال قد أدت بي إلى فهم آخر تماما لمهمتي، مقارنة بتلك المهمة التي كانت مطروحة عليّ في بادئ الأمر. ولقد كان باخنتين نفسه مهتما أيضا بشكل كبير بهذه المشكلة. كتب باخنتين قبيل وفاته قائلا، «من المستحيل أن تصل إلى الفهم بكامل آهاسيسك وأن تقف في مكان الآخر (فاقدا مكانك)... من المستحيل أن تصل إلى فهم النص المترجم من لغة أجنبية إلى لغتك الأم».

إن هذا معناه أن الترجمة نقل وليست تطابقا أو اندماج مفهومين في مفهوم واحد، كيف إذن ينبغي علينا أن تصل إلى «فهم» الفرق بين صوتيتين، نصيين، ثقافتين؟

إنني أريد في كلمتي هذه أن أقدم محاولاتي للإجابة على هذا السؤال. وفي هذا الصدد كنت أود لو طرحت سؤالين ويثقي الصلة بهذا السؤال: أولهما، ما الذي يميز

مئوية باخنتين في عالم

الناطقين بالإنجليزية

بعد ذلك بدأت في عام ١٩٧٠ أنا وهايكل هولكفيمت بترجمة الأعمال الكبرى التي نشرت لأول مرة كاملة في مجموعة «قضايا الأدب والاستطيقا»، آنذاك كان باخطين يحظى بشهرة كبيرة باعتباره المدافع عن المهرجان. لم يكن بالإمكان الحصول على أى من أعماله المبكرة: «الكاتب والبطل» أو «نحو فلسفة الفعل». على هذا النحو لم يكن لدينا تصور حقيقى عن تطور أفكاره أو عن مصدر اصطلاحاته.

كان باخطين على علم جيد بالأعمال التي لا تحظى بالرواج ويعد لا يستهان به من الكتاب غير المشهورين، حتى بدا وكأنه قد قرأ كل ما كتب في هذا العالم. على أنه لما كان الرجل مغلا في استخدامه للهوامش والتعليقات، مقتصد في الحديث عن حياته الإبداعية، فقد كان من اصعب الأمور تلمس «النوع الأدبي» الحرفى لمديته ومعرفة المدرسة العلمية التي ينتمى إليها بشكل محدد. (استلمنا الآن أن نتعرف من خلال الحديث الذى أجراه المالم الروسى دوفناكين مع باخطين أن الأخير يعتبر نفسه نيلسونيا مفكرا أكثر منه عالما فى الأدب) مع من تحاور باخطين؟ هذا مالم نعرفه. وفى هذا الفراغ الذى ظلت أنور فيه انركت أن مهمتى الأولى تتركز فى إيجاد معادل لصوت الكاتب المترجم.

عند هذه المرحلة من عملى بدا كما لو أن باخطين نفسه قد كشف لى عن السطر الأول وقدم لى «الإجابة الأولية» فى الحوار.

كان هذا يعنى أن على أن أنفذ بالدرجة الأولى - فى منطقة الفاظه، وأن أتمكن من العثور على منطق كلامه حتى فى المنولوج أى عندما يتحدث الصوت منفردا Solo

نظرية باخطين بشأن الحوار الثقافى عن نظرية السيميويطى الأكثر معاصرة يورى لوتمان، أما الثانى فما الذى يميز باخطين صاحب الشهرة العريضة فى الوقت الحالى فى الدوائر العلمية الأمريكية عن باخطين الذى جرى بمته الآن فى الترية الروسية فى عصر ما بعد الشيوعية؟

كان خروج باخطين «الأمريكى» على العالم عملية طويلة تطورت على نحو بالغ الغرابة وقد تحققت شعبية هذا العالم بعيدا عن الدراسات السلافية فى عام ١٩٦٨ مع نشر رسالته العلمية المنقحة باللغة الإنجليزية والتي ظهرت عندها باسم «رأبليه وعالمه» لقد حصل هذا الكتاب على لقب «افضل الكتب مبيعا» لا بفضل ما به من أفكار حكيمة عن الثقافة الشعبية فى عصر النهضة، ولا بفضل لغة إيسوب المستترة التى تدعونا إلى الضحك وقد تؤدى إلى الإطاحة بالاستبداد.

لقد وصل «رأبليه» باخطين إلى شواطئنا قادما لامن روسيا وإنما من فرنسا، وطن رأبليه نفسه حيث كان كتاب باخطين يعامل كما لو كان جزءا من الثورة الروحية التى سادت باريس عام ١٩٦٨. وأرتبط اسم الكتاب، بداية، باسم جوليا كريستينها البنيوية والدعائية الأولى آنذاك لباخطين فى فرنسا. نشرت كريستينها مقالها الشهير عن «الكلمة الكرنفالية و مبدأ الحوار» فى عام ١٩٦٧، أكدت فيه أن قيمة المهرجان الباخطينى تكمن بصفة خاصة فى التشف المبيت للكلمة التى تتمتع بالثقة المطلق. وأن الكلمة ذات الصوتين والشخصية ذات الجسدين كانا يفهمان بمفرزهما السياسى، تحديدا باعتبارهما قوتين تعملان على تقويض النظام الاجتماعى.

قاله ولهذا السبب يتولد لدى القراء المتعجلين انطباع مفاده، أنهم قد سمعوا هذا الكلام من قبل، وأن كثيراً من الناس يقولون ويفكرون على هذا النحو ذاته. في مدوناته الأخيرة نقرأ لباختين الكلمات التالية التي يصف فيها أسلوبه الخاص: «إنني لا أسمى لأن أحول النقائص إلى فضائل، إن هناك كثيراً من النقائص الظاهرة في أعمالي وهو ليس نقصاناً في الفكرة وإنما في التعبير عنها وعرضها» (٣)

هذا بالضبط ما حدث، فقبل أن أشرع في ترجمة كتاب «مشكلات الإبداع الفني عند دستوفيسكي»، وهو النص الذي كتب - كما هو معرفاً - قبل البحوث التي كتبها باختين في الثلاثينيات في نظرية الرواية (وقد تسنى لي كمترجمة أن أتعرف على هذه البحوث)، كنت قد أصبحت معلقة في ترجمة العديد من النصوص المتنوعة حتى ظننت أنني قد امتلكت إلى حد كاف الشكل الذي ينبغي أن يبدو عليه وأن يتحقق من خلاله عالم هذا العالم من الداخل. لكن وعلى نحو مباغت ظهرت أمامي مشكلات جديدة ويدا أن كل شيء يسير بي في تتابع عكسي.

في البداية ظهر هذا الكاتب في الغرب (وذاغ هيت) باعتباره باختين الأربعينيات «الكونغالي الثوري» أو بتعبير آخر النبي والبشير الذي يمشي في الميدان العامة.

في خضم هذه الظروف ظهر كتابه عن دستوفيسكي والذي كان الكاتب - في واقع الأمر - قد بدأ التفكير فيه في العشرينيات، على أنه ولأسباب معروفة - ارتبط الكتاب وخاصة فصله الرابع الأسهل والأكثر قرباً إلينا

متوجها بالحديث إلى نفسه. لعل باختين كان سيطلق على هذا المدخل إلى نصومه اسم المدخل «التفسيري»، أو بعبارة أخرى المحاولة التي يقوم بها الوعي الواحد الموجود «خارج المكان» لفهم الفكرة متكاملة أو فهم أي تعبير أيأ كان في ظروف غياب المستمع أو الناقد ثم توصيل هذا بعد ذلك إلى أي شخص آخر.

كان هذا الأمر إلى مدى معلوم بمثابة «استغراق في الفهم بكل كيانه في عالم الآخر» دون عودة «للوراء» إلى مكانك.

من أين اطلت علينا تلك الكلمات القبيحة، الكلمات المستحيلة من أمثال: «مدى»، «اختلاف الكلام»، «الغة النخيلة»، «تباين العوالم»، «خارج المكان» وكيف يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية؟ كلمات من مقطع واحد يصعب أن تجد لها معادلاً دقيقاً. وفجأة أجد أمامي أسلوب باختين الخاص الحر والمناسب قادماً لمساعدتي.

لم يكن باختين - من حسن حظنا - يؤمن بنظام الألفاظ المتوارث والمصرف في عاديته. كان باستطاعته في بعض الأحيان أن يكون تقنياً في لفته إلى أقصى حد، إلا أنه، وحتى في هذه الحالات، كان يتمتع بكثير من الحرية في استخدام مفرداته مستخدماً إياها بسهولة، ولعلني أسمع لنفسي بأن أقول أنه كان يفهم بها في مودة. واستناداً إلى كل أعماله المنشورة (ناهيك عن المخطوطات والمسودات والمقاطع التي لم تنشر بعد) فإننا لا نجد منها مخططات نظرية موجزة قائمة بذاتها عن عمد. جميعها تبدو كما لو أن باختين قد راح بكل تواضع وعلى نحو مبهم يحاول أن يفتح نفسه بشيء ما. بالإضافة إلى ذلك فقد كان في كثير من الأحيان يعود ليكرر ما سبق أن

لكن الأمور سارت بشكل أسوأ. فعندما جرت ترجمة الأعمال الأولى لباختين على يد هاديم ليبونوف^(١)، وحصلت هذه الأعمال على ماتستحقه من تقدير ومن فهم فلسفي جاد، أحسست أنني مقبلة على السقوط ببساطة في حالة من اليأس. فالترجمات الإنجليزية التي نشرت باسمي كانت قد نجحت في أن تصبح شبه معتمدة، والآن فقط أصبحت نصوص باختين ومآبها من مصطلحات رئيسية واضحة لي.

هكذا كان الوضع عندنا في أمريكا أكثر مأساوية مما عندكم، فلدينا بخلاف الأمر لديكم لا توجد تقاليد راسخة من احترام جهد المترجم. وفي بعض الأحيان لا يشار عند الإعلان عن الكتب المترجمة إلى لغة النص الأصلي وبداهة لا يذكر أيضا اسم المترجم، ولهذا فإن كثيرا من القراء المذج لا يساورهم الشك في أن غالبية هذه الأعمال العظيمة لم تكتب بالإنجليزية.

وإذا كان النص المترجم، حتى مع وجود أخطاء به قد وجد رواجاً في البيع، فإن أهدأ أن يدفع لك إذا ماسعيت لترجمته مرة أخرى، بالإضافة إلى هذا فإن أي عالم نو ضميمي حي وحماس جارف، لن يجد الوقت ليبدأ كل شيء من جديد، وهكذا وفي الثمانينيات حلت «المرحلة الثانية» من عملي في ترجمة باختين. بدأت صورتان من الحوار تآخذان في التشكل: الأولى يمكن أن نسميها حواراً أسلوبياً ولغوياً، والثانية كانت ترتبط بالموضوعات ويمضمون عمل باختين، عدت من جديد إلى النص الأصلي في لغته الروسية بعد أن بدأت أعني أخيراً باختين في «سياقه الإبداعي الخاص»، وأنا أدرك المشكلات المتعلقة بالطبعات الإنجليزية وما أحاط بها من

في الغرب بموضوع «الكرنفالية»، وهو الفصل الذي أضافه باختين إلى كتابه فقط في الطبعة الثانية التي ظهرت عام ١٩٦٣ (بالمنااسبة فإن مفهوم الكرنفال كان إحدى ثمار رسالة كتورها باختين غير المنشورة) اعتقد أن أحداً سوف لن يجادل في كون هذا الفصل على أهميته ليس سوى إضافة. وقد فقدت هذه الإضافة الكثير مقارنة بالأفكار الجارية في البوليفونيا وثنائية الأصوات، وبداهة فإنها لم تخلق تفسيراً عميقاً ولم تكشف عن أي شيء جوهري في دستورفسكي.

لم يكن باختين العشرينيات في الطبعة الأولى من كتابه عن دستورفسكي قد أصبح - إذا جاز لي التعبير - باختين الكرنفالي. لقد كان على الأرجح فيلسوفاً أخلاقياً بل وشكلاً مولعاً بالتصنيف.

لهذا السبب فقد حاولت أن أنهي الفصل الرابع جانباً، وقد ساعدني هذا على أن أرى كيف أن البوليفونيا والتصنيف ثلاثي الجوانب للكلمة في الرواية، قد استطاعا فيما بعد أن يتطورا إلى التعددية في الكلام.

في عام ١٩٨٦ ظهر في روسيا واحد من أهم أعمال باختين المبكرة. وأصبح من الواضح أن البوليفونيا مدينة بالفشل في ظهورها لبنية العمل Architctonic كما هي مدينة أيضاً لبدا الحوار. بالإضافة إلى ذلك فإن وجهة نظر العالم المبكرة بشأن التجسيد أصبحت تبدو منطقية وبالتالي أصبح من الممكن أن تترك على أي نحو أصبح علم الجمال (الاستاطيقا) محاكاة لعلم الأخلاق (إتيقا) وفجأة إذا بي أعيك من الأخطاء قد وقعت في النسخة الإنجليزية عن «التصور الحوارى» وكيف بات من الضروري أن نجد السبيل للتخلص من هذه الأخطاء.

أقول، كان المصدر يبدو لي مختلفا. ولكن لم أشأ محاكاة صوت باختين، وإنما كان مرادى أن أتحدث معه وأن أسأل معه في حوار، أن أجابه وأنتقه.

في هذه المرحلة توقفت عن كتابة أعمال أشرح فيها باختين وبدأت في كتابة مقالات عن نوع «مشكلات الإبداع الفني عند باختين» (١٩٨٨) أو - منذ فترة قريبة - نشرت عملا ضخما ظهر في مجلة «المراقب الأدبي الجديد» (١٩٩٥، رقم ١١) تحت اسم «ما الذي لم يستطع باختين قراءته في **دستوفسكي**، مبهات. فكما أرجعت البصر أجد أن باختين لم يكن على حق مطلقا. فعلى سبيل المثال فإن تعدد الأصوات المبررى عند تولستوى لم يترك أى انطباع على باختين وإنما اكتفى بأن يسط وعرض لصعوبة اللغة عنده. وقد أدى ولعه البالغ باكتشاف الكلمة الحوارية، أنه لم يحسن تقدير أهمية سفر الرؤيا والأزمات والرؤى والأيقونات في روايات **دستوفسكي** لقد قام باختين على نحو مصطنع بإنزال الأمير ميشكين في «جنة كرنفالية»، وكأنه لم يلاحظ حقيقة أن كل من كانت له علاقة من أبطال الرواية بميشكين لاتستاسيا فيلويونا كان مصيره الانهيار وانتهى به الأمر إلى نهاية مأساوية. كما كانت قراءة باختين لذكرات من العالم السفلى، تعتبر ببساطة قراءة عزا، وسلوى إن الكلمة «في العالم السفلى». كما فهمها باختين - هي الإمكانية الثانية الخالدة للإجابة، وهي ليست تلك الكلمة الأكثر ملاءمة للنص الفلسفي العميق، النص اليبائس إلى أبعد الحدود (على نحو جهنمي) والمفعم بالهواء الكتيب.

وحتى مفهوم الكرنفال أيضا أخذ في إثارة مشاعر الغضب، لدى بالتفريج: إن الكرنفال (المهرجان) نفسه في

الحياة هو تقديم المهرجين والطناشين وكباش الفداء والضحايا والمفسدين في الأرض والأسماءات والمنافذ التي ترتبط بتقوية البنية السياسية لا بالتححر والانطلاق بأى صورة من الصور. إن الكرنفال - كما تصور الآن - كان مثالا آخر على طرفي النقيض البشعين الروسيين - المدينة الفاضلة والفوضوية إن روسيا في أمس الحاجة إلى أمر آخر تماما: إنها في حاجة لا إلى الفسح في الليادين وإنما إلى سياسة ليبرالية، وإلى حق كل إنسان في إمكانية أن يختل بنفسه، إلى احترام الذات لا إلى الجنون ولكن ما الذى حدث لي بالفعل؟ الذى حدث أننى وبعد أن أصطت بكل جوانب طريقة باختين للفوية باعتباري مترجمة، وبعد مايزيد على عشر سنوات من الشرح المحترم لنصومه أجدنى وقد عدت - كما يقولون - من «حيث بدأت».

إن الديناميكية ذاتها أصبحت الآن باختينية، كل كلمة قمت بمحاكاتها بدأب كفت عن أن تكون مجرد كلمة موثوق بها وإنما أصبحت «مقتعة داخليا».

الآن أصبحت الكلمة الحيوية ذات الصوتين كلمة من طراز ثالث، مهريا كاملا، كلمة ذات مغزئين، اعتراسا على العالم بأسره وشكا متناميا ضد أى شيء قائم فوقه. وجهة وجهتى وقد بدأت في فهم باختين بشكل حاسم على طريقي.

لم تمد «الخدمة الجيدة» عند تقديم كلام باختين باللغة الإنجليزية أمرا كافيا وفضلا عن ذلك فقد كنت أشعر بالغضب على باختين ككل وقد بلغ الناس به، مثل كل الأصنام، نزوة التقديس تمنيت لو أننى قمت بدراسة أى شيء آخر، أن أكتب عن بوشكين عن «ماسعنى الفن» ل**تولستوى**، عن أوبرات

شوستاكوفيتش (أو تحديدًا عن سلسلة أغانيه الأخيرة للأشعار - تشيفاتيفا) عن أي شيء، إلا عن ميخائيل باختين.

ثم، وباختصار شديد، إذا بالشيوعية تنتهي. وهذه النهاية - إلى جانب أمور أخرى - حتمت ازدهار «صناعة باختين» في روسيا. وأصبح من الممكن الآن تناوله وتناولا علميا مستقلا بمعنى الكلمة عن كل الضغوط الايديولوجية بالطبع، لم يكن هذا القناول بريئا من الهوى أو محايدا أو خالصا من كل ميل سياسي أو في بعض الأحيان مفعما بالاحساس بالمشؤولية. ولكنه لم يكن إطلاقا جباناً، كان تناولا متقوفاً وحرّاً.

وبفضل تنظيم عدد من المجالات التي أخذت في نشر باختين على نحو فعال، وكذلك بظهور هذه المنتخبات الجادة مثل «باختين فيلسوفا» (موسكو، دار «ناؤكا»، ١٩٩٢)، تفوقت روسيا في خلال خمس سنوات على كل صاحبته الباختينولوجيا في الغرب على مدى ثلاثين عاما.

ويكفي أن أذكر بعضا مما تم إنجازه، فألى جانب هذا الحديث الهام الذي قام بإجرائه «دوشاكين» مع باختين ومذكرات سيرجي بوتشاروف وقاديم كوجنوف، تمت ترجمة كل ماكتب عن باختين ونشره عندنا في الغرب. لقد بدأت في جمع مواد كتابي الجديد وموضوعه «رؤية باختين في روسيا»، وهذا الموضوع يصعب أكثر أهمية وتشويقا بالنسبة لي يوما بعد الآخر. وهكذا أجدني بدلا من أن أبتعد عن باختين، كما كانت أمل، أنغمس فيه أعمق وأعمق. كم كان الحكيم كوزما بروكوف محقا عندما قال: «لرُكّنت عندك نافورة خفير لك أن تسدها».

وبالنسبة لموت يورى لوتمان السيميوطيقي الروسى العظيم، فقد ظهرت لي فكرة جديدة من تلقاء نفسها: مقارنة «علم الثقافة» عند باختين بمثيله عند مدرسة طارطو. ما الذى يميز أهم مظاهر الاختلاف بين أكبر مدرستين في الفكر النقدي الروسى في القرن العشرين؟ هذا هو السؤال الذى شغلنى.

لقد ابتعد لوتمان في نهاية حياته تقريبا عن النماذج الميكانيكية (الزوجية) الصارمة بعض الشيء، التي تميز بها في فترة اللبنيوية المبكرة، وراح يهتم بالمجاز الأكثر عضوية ومرونة ثم بالتفريب الجدير بالاعتبار بين مفهومى «الثقافة» و «الانفجار».

لقد أصبحت مقارنة الآراء السابقة التي تبناها المفكران العظيمان ظاهرة عادية في أيامنا هذه، على أن هذه المقارنة - كما يبدو لي - تساعد على النظر فيما يختلفان فيه أكثر من النظر فيما يجمع بينهما.

وبالنسبة لي فقد كان مقال ليونيد باتكين والذى نشرته مجلة «قضايا الفلسفة» (الروسية - العدد ١٢، عام ١٩٨٧) تحت عنوان «طريقتان لدراسة تاريخ الثقافة» من أهم الدراسات في هذا الصدد. في هذا المقال يقيم باتكين الاختلاف بين باختين ولوتمان باعتبارهما اختلافا بين «المعرفة» و «الفهم»، فعند رسمت مدرسة طارطو الحدود واضحة بين الثقافة واللائقافة ظلت السيميوطيقا تنتمى إلى المعرفة انتماءا إلى وإيدها الحبيب. يقول باتكين: «إن المعرفة منفصلة دائماً عن الجهل حتى ولو كان من الصعب وضع خط فاصل بينهما، لذا لا أعرف هذا، ولكنى فى المقابل أعرف ذلك، ولكنى لا أستطيع فقرا أن أعرف وأن لا أعرف نفس

الشيء في الوقت نفسه: إن الجهل انتقاص من قدر المعرفة والمعرفة هي انسحاب من ساحة الجهل فكما يزيح الماء الهواء من الوعاء، فإن المعرفة والجهل يزيد كل منهما على حساب الآخر. المعرفة تنمو ويمكن تعميقها وتشكيلها ولكن لا يمكن إلغاؤها....

على أن الفهم يعمل على نحو آخر. في هذا الصدد يكتب بافتكين قائلا: «... لا ينمو الفهم بقدر ما تنمو المعرفة وإنما الفهم يتغير (فلا يظهر لدينا فهم أكثر أو فهم أقل بقدر ما يظهر لدينا فهم آخر). فبدلاً من الكم (الدقة، الحجم) يمل فقط الكيف وإمكانية التحول. ولا ينفصل الفهم بأي شكل من الأشكال عن سوء الفهم، إذ أن الفهم دائماً هو وفي الوقت نفسه سوء فهم (من وجهة نظر فهم آخر...) بمعنى أنه كلما زاد الفهم قلت - بالمعنى الواسع للكلمة - عدوانيته وبقته بنفسه. ولهذا فإن الفهم يدرك أنه يحافظ على القدر المناسب من التواضع ويسمح بظهور سوء الفهم لدى الآخر. أما المعرفة فهي تقف على التقيض من الجهل، خارج مناطقه المظلمة؛ وأما الفهم فيمكن أن يحدث ولو بفضل سوء الفهم...»^(١).

كيف يمكننا أن نتنقل إلى لغة أخرى هذا الفارق على النحو الرفيع الذي خطه بافتكين؟

كانت السيميوطيقا منذ البداية «مخطوبة» - كما يقولون - لنظرية المعلومات. وظلت بهذه الصفة حتى يومنا هذا، فهي تنقل من يد لأخرى ما هو معروف، ويقضلها يمكن جمع المعلومات عن البشر والأفكار وتصنيفها وحفظها واستخدام هذه المعلومات كوسيلة لدراسة بشر آخرين.

لكن هذه المجالات لم تشد إليهما باختين: فلا التصنيف، وبالأحرى ولا حفظ المعلومات وإنقاذها كانا من بين اهتمامات. فالتاس والأفكار وفق رؤيته - لا يريدان منا إنقاذهما وإنما يود كل شخص وكل فكرة أن يجدا من يتعامل معهما باهتمام وجدية. إن الإنسان في حاجة إلى أن يترك الآخرين لديه أثراً.

ولهذا تحديداً فإن الناس والأفكار يشعر بالكسب لو أن الآخرين لم يفهمو فهمًا كاملاً عند أول لقاء، إذ يسمح لهما هذا بالألا يتجمدا في السكون وأن يظلا دائماً في حالة نقد لذواتهم، يعبرون عن أنفسهم بفعالية ويستمعان إلى الآخرين بحماسة.

والآن أود لو قاسمتكم بعض أفكارى عن أكثر مراحل عملى نجاحاً - كما أمل - من الناحية العلمية في ترجمتى وفي فهمى لأعمال باختين. كيف حدث أن هناك (باختينين) يتمايشان معاً: باختين الأنجلو أمريكى وباختين الأصلى، الروسى؟

إنهما - بالطبع - مختلفان في كثير من الأمور ولكنهما متفقان في أمر واحد غاية في الأهمية. وهذا الأمر هو أن باختين سواء في وطنه أو في الغرب لا ينظر إليه أكثر من كونه أولاً وقبل كل شيء ناقدًا أدبيًا، يمكن أن نفسر ذلك جزئياً في المناخ الأمريكى بأن الألب نفسه لم يعد في الوقت الحالى في بؤرة اهتمام أقسام الدراسات الأدبية البارزة، التى يحاول العاملون فيها الآن تحقيق تأثير أكثر مباشرة على المشكلات الحيوية للعالم، من خلال السياسة المكثفة المعروفة باسم جدول أعمال الثقافات المتعددة multicultural وكما يرى الكثيرون فإن باختين قد أسهم أسهاماً ملحماً في هذا الاتجاه. إن أفكاره حول

غير المكتملة، الرواية دائما، الخصبة والمثمرة التي كان باخثين يجدها.

على أنه بحلول التسعينيات فقد باخثين صديق أصحاب الحركة النسائية جانيته المتفائلة السابقة. لقد أصبح من الواضح أنه من المستحيل فصل أفكار التحرير السياسية الجادة عن سيناريوهات باخثين الكرنفالية. والآن فلننا نجد في أهم الأعمال المنشورة منذ زمن غير بعيد حول علاقة إبداع باخثين بقضية المرأة نشوة أقل وحساسة أكثر. على أن التناول الكرنفالي الأنثوي في أوساط العلماء الأمريكيين مايزال يقض مضجعي وإليك السبب.

إن مريدى باخثين في الغرب الذين يؤسسون لفكرته عن الجسد الإنساني، كما يبدو لي، يظهرون اهتماما متطرفا بل ومرضيا بقضية النوع، كما لو أن مبدأ وضع النوع هو أهم علامة جسمية، وكما لو أن الاختلاف أو الارتباط في النوع وفي السلوك الجنسي هو كل شيء من أجله خلق الجسد.

لاشك أن باخثين كان مولعا بموضوع التجسيد. فعلى امتداد إبداعه كان مقتنعا بشدة أن الفرد يتجسد دائما قبل أن يتمكن أي وجهات نظر أو تقديرات إنسانية من الظهور في العالم. لكن نظريات الجروتسك والجنس استحوذت تماما على موضوع «باخثين والجسد» إن هذه الفكرة الثابتة عن مشكلة الجنس أصبحت فكرة ممتلئة وظاهرة مبتذلة للغاية وتؤدي في أحيان كثيرة إلى مواقف مضحكة وحرجة.

على سبيل المثال، عندما كنت أتحدث منذ ثلاث سنوات خلت مع مجموعة من أنصار الحركة النسائية

الرواية المتمردة وعن القدرة التحريرية للكرنفال نقرا باعتبارها دعوة لتحرير الفرد من نظم القهر ومن العوالم المغلقة والمنطوية، من العزلة ومن الإفراط في التفكير الأكاديمي على نحو ملائم، ومن تلك القوانين الرسمية وغير المكتوبة التي تعمل في كل ثقافة على إخفاء كثير من أو حب الحياة وتجعل القبح والثائبي وغير المركزي، «غير الرسمي» منها - إذا جاز القول - أمورا غير مرئية. وهناك على وجه الخصوص جانبان مثيران للفضول في رؤية الغرب لإبداع باخثين.

أولا: الاهتمام المتواصل به باعتباره مغنى الجسد والحياة الجسدية (وهو أمر مرتبط بفكرة الكرنفال)؛ ثانيا: فهما وتصورنا لمديلات باخثين الثلاثة «للأنثى الداخلية: الحوارية، الكرنفالية والتخيل الفنى والجمالى لبنيتها.

ولنبدا بموضوع «باخثين والجسد»، وهو موضوع مايزال اهتمام غير الروس به مقيدا. وكما قلت آنفا فقد أصبحت **جوليا كريستيفا** أول مبشر في الغرب بموضوع الكرنفال عند باخثين. ووفقا لوجهة نظرها فإن الجسد الإنساني يظهر دائما توجهه نحو التمرد وأنه لا يستسلم مطلقا للمراقبة.

وبإبان الموجات العارمة للميلانية الغربية في مراحلها المختلفة، كانت الكلمة الباخثينية ثنائية الصوت والجسد المتعدد دون رقابة، يعملان مع التحليل النفسي والبنيرية على تغذية الحركة النسائية القائمة، على الرغم من أن باخثين نفسه على ما أبداه من اهتمام نحو «مسألة الآخر» و«اللامتأثر» لم يظهر تقريبا أي اهتمام بقضايا النوع. لقد رأى كثير من القراء الغربيين هذا الامتزاج غير العادي بين الجسد الأنثوي والشهوة الجروتسكية

المصدر «الأناء» الداخلية في الزمان والمكان يسميه باختين البنية الفنية الجمالية Architectonic ويربطها بتصوره لأربع القيم. وعلى الرغم من أن بعض منظرنا يسعون بداب ليستخرجوا من تراث باختين «سياسة المقاومة» الراديكالية فإنهم لم ينجحوا في العثور على هذا الموضوع لديه.

كان هدف البحث عند باختين محددًا بشكل تام: فالجسد من وجهة نظره - مخصص أساسًا لتسكيننا بشكل محدد في المكان بوصفنا ذوات فريدة لتفسير لامن أجل تصنيفنا في مجموعة أو جماعة أيًا كانت (نساء، رجال، عمال، «بورجوازيين»)، أما بخصوص الضحك الكرنفالي بكل طوباويته الخيالية وقوته الجبارة وكذلك الدعوة الفولكلورية المستهينة بالموت وهذه هبة الله في مجال الروح، لا لأن هذا الضحك بإمكانه إحداث تحولات سياسية، ولكن لأنه يستطيع أن يساعد في الانتصار على الخوف في كل كائن زائل وعلى الخوف الهائل الذي يحكم العالم في أزمة الإرهاب العظيم.

لم يسع باختين مطلقًا لأن يؤكد أن الكرنفال يمكن أن يساعد في خلق الشخصية الأخلاقية أو أن الكرنفال هو «إستراتيجية» يمكنها أن تخلق وضعا متينا في المجال السياسي بصورة مثالية. إن أفضل ما يمكن للضحك أن يفعله (وهو ما خلق بالفعل من أجله) هو أن يخلصنا من الخوف. كل هؤلاء المهرجين والمغفلين والنصابين كانوا مندمجين في مرحهم من أجل ابتكار بدائل جادة لابنية يمكن للحياة أن تكون مثمرة أكثر بداخلها كما ينبغي أن تكون الحياة الحقيقية فيها حياة لأناس حقيقيين يعيشون على نحو حقيقي. هذا هو

الكندية في ادمونت (ألبرتا)، كانت هناك سيدة أعريت عن عجزها على فهم كيف أن باختين الذي أنشغل بقضية «الاختلاف» (différence) والجسد تكلم قليلا في الوقت نفسه عن الأهم، من وجهة نظرها، ألا وهو الاختلاف بين الرجل والمرأة. وعندما أعريت عن افتراض مفاده أنه ربما يكون من المفيد دراسة مشكلة التجسيد ليس فقط في علاقته بقضية الاختلاف بين الرجل والمرأة، وجدت أن المرأة، كما بدا لي، قد ارتبكت ارتباطا حقيقيا.

لأسباب عديدة أجد أن العلماء الروس ينظرون إلى هذا الأمر ببصيرة أكثر نفاذا. ففي أوساط أكثر المؤهوبين الروس المشتغلين باختين تراهم يعتبرون أن التجسد والجسد أمور ذات قيمة عظيمة وبخاصة في جانبين:

الأول، في الجانب الروحي وهو الأمر المرتبط بتجسد السيد المسيح. فمن وجهة نظر باختين المسيحية الأرثوذكسية فإن التجسد يعني، على الأرجح، لا أقل، بل ربما ما هو أكثر من القيامة هكذا يرى باختين لأن الروح يمكن أن تُخالط والحوار لا يمكن أن يبدأ إلا بعدما تتخذ الروح جسدا لها.

الثاني، حيث يتم تقييم الجسد، وهذا هو التطبيق للعملي العادي لعن التجسيد في مجال الحياة اليومية البشرية، بتعبير آخر، إن الوعي بحاجة لأن يتجسد في قشرة جسدية، لأن الجسد يحدد وجودنا في المكان، أما النوع فلا أهمية له هنا. إن جسدنا ولا شيء غيره هو الذي يحدد وضع عيوننا، أذنانا، أفواهنا أي مواقفنا إن الطبيعة بالتحديد تهبط وجهات نظر محددة تجعلنا نكتسب المسئولية في هذا العالم. وهذه التجسيد «المادى»

مأدى بي إلى مجالى الثانى والإخير وهو أن الرؤية الغربية المعاصرة لباختين مختلفة عن الرؤية الروسية له.

فى البدء كان باختين الكرنفالى مودة. ثم جاء دور شعبية الحوار وباختين الحوارى، وفى الأونة الأخيرة فقط أصبح باختين الأكثر تعقيدا تبينته الفنية المعمارية «لعمل متاحا بفضل الترجمة الرائعة التى قام بها قاديهم ليايوشوف لكل من «المؤلف والبطل» و«نحو فلسفة الفعل، إلى الإنجليزية.

لكن نماذج باختين الثلاثة «للأنا» الداخلية لم تصبح مشهورة عندنا على المستوى نفسه لقد جرى بحث «الأنا» الحوارية والكرنفالية بشكل جيد تماما فى الدوائر الأدبية، على أن البنية المعمارية «للأنا» والتى حظيت باهتمام جاد فى روسيا منذ فترة غير بعيدة ما تزال مجهولة تقريبا عندنا فى الغرب ولو أنها حظيت ببعض الفهم فريما كان من الممكن تجنب كل أشكال سوء الفهم التى ظهرت بسبب الرؤية الخاطئة لبدء الحوار والكرنفال.

إن باختين، كما يبدو، كان يؤمن بأن «أنا» الشخصية يجب أن تصبح - إذا جاز التعبير - «منظمة» من ناحية بنيتها المعمارية، قبل أن يصبح بإمكانها أن تدخل فى علاقات حوارية أو كرنفالية مع أى طرف آخر. ولكن ما هو «نظام البنية المعمارية» هذا، وعلى أى نحو كانت لدى الرغبة فى تقديم هذا المفهوم للأمريكيين فى منتصف التسعينيات؟

بهذا السؤال سوف أنهى كلمتى.

إن البنية الفنية المعمارية - فى محاولة باختين أن يوعز إلى الناس الإحساس بالمسئولية تجاه المواقف التى يتخذونها وعلى نتائجها وإمكاناتها القوية، أن يغريهم بالأنا يعيشوا فى ملكة التجريد والحسد واللامبالاة، ألا يهربوا من الواقع، ألا يغيثوا عن الوجود ولا يبحثوا فيه عن إثبات نواتهم (بعبارة أخرى أن يصبحوا ذاتهم «أنهم» الشخصية)، بدأ باختين عمله فيلسوفاً بأن وعى أن من لديهم «أنا» شخصية قليلون للغاية، ويفترض باختين أنه عندما تكون هذه «الأنا» لدينا ضعيفة للغاية أو ضئيلة فإننا نكون تابعين، غيورين، ناقصى الشرف بشكل ما وعلى استعداد أن نلقى بالثمن جزائفا على الآخرين مبرئين أنفسنا من كل تهمة.

إن أكثر ما يدهشنا فى باختين المبكر هو الغياب الكامل لهذه الصفات العاطفية السلبية ولا ميالاته تجاه مشكلة الظلم والاضطهاد والسخرية وكذلك تجاه تلك القضايا العامة المنتشرة مثل قضية «من المذنب؟»، «هل سنثاب على أفضالنا؟» «لماذا حدث لى هذا أنا بالذات؟» «إن باختين غير مؤسس إلى أبعد الحدود، إنه فيلسوف رواقى وهو أيضا كلبى بدرجة معلومة. إنه لا يحمل أى قدر من التحظيم تجاه الذين يشتمون بالأسى نحو أنفسهم أو الذين يطالبون بحقوق معينة على ماأودهم من توضيحات. فى فصل «نحو فلسفة الفعل» نجد أن ما يهمه فقط الجانب الحاكم للفعل: مادام هذا قد حدث معى، فهل أنا موافق على التوقيع عليه؟

إن توقيعى على هذا الفعل ليعنى أنني كنت سببا لما يحدث ، أو أنني موافق عليه. إنه يعنى فقط أنني اعى وأعترف بواقع ماحدث، وأننى لن أجا إلى الخيال

الواضحة المثيرة للنموذج السياسي في الثقافة في الغرب.

لكن الحوار هنا بين الشرق والغرب يأخذ طابعا وعظما بشكل خاص إن قرأه باخثين - دون إحام القوة والمذاق السياسيين - على الرغم من أنها جذابة إلى حد كبير من الناحية الروحية فهي في السياق الروسي جزء من المشكلة وأيضا وينفس القدر جزء من حله. يمكن أن نفترض أن روسيا التي تميز تاريخها بنقص الخبرة السياسية السعيدة كان لابد أن تكون المهام الأولى فيها موجهة لخلق عوالم تلعب فيها أشكال التعامل السياسي دورا منظما ومسئولا.

لقد استطاع باخثين أن يتعامل مع المواقف الكرنفالية والحوارية بشكل «غير ضار» شكل مخلص وحميم وغير سياسي، وأفترض أنه اختار هذا الشكل لأنه كان يبدأ بالتفكير في المبدأ الأخلاقي والجمالي واضعا في اعتباره أن تليه أفكار الحوار والكرنفال. بدأ باخثين بالبنية المعمارية. إن «الأنا» المؤسسة على نحو راسخ من هذه الناحية هي التي استطاعت وحدها أن تقدم «الأنا» الأخرى النظام الضروري بحيث تستطيع الأخيرة أن تتصرف بصرية وأن تمارس وتليفنها باعتبارها حاصلا للصبرية. ولأن فإن طرح هذه «الأنا» المركبة وإبراز دورها في عالم النقد هو آخر مهمة لي باعتباري مترجمة وذلك بعد أن نال مبدأ الحوار والكرنفال ما استحقاقه من اهتمام.

أمل للرؤية الزمنية الأمينة «لأنا» (جمع أنا) باخثين الثلاث أن تنتشر في أوساط العلماء الغربيين القاطنين على دراسة تراث باخثين الآن في يوبيله المئوي.

والطوباوية أو رفض ماحدث. لقد وافقت على المشاركة في الأمر.

دعونا نذكر السؤال الروسي الخالد: «ما العمل؟» السؤال الذي طرحه تشيرنيسيفسكي وتولستوي وروزانوف ولينين. لعل باخثين كان سيجيب على هذا السؤال على النحو التالي: طالما أن تلك «الأنا» الفريدة التي لا تتكرر لم توقع حتى هذه اللحظة على الإتيان بالفعل، فلا شيء يمكن عمله وسوف يظل من المستحيل فعل أي شيء لامن أجل «الأنا» الداخلية ولامن أجل العدالة أو الضحايا بل ولا من أجل العالم الكبير الذي يوجد هناك خارج «الأنا» الخاصة بنا. يرى باخثين أن الوعي يستطيع أن يصنع التقدم استثنائيا على هذا النحو المسئول لأن «الأنا» - على حد قول باخثين - توجد «في عالم الواقع الذي لا علاج له، لا في عالم الصنفة الممكنة»^(٧)

وهكذا فإن الانطباع الذي يتولد لدينا من التعرف على أعمال باخثين المبكرة يتلخص في أن القوة الحقيقية والسلطة السياسية الحقيقية لا علاقة لهما بأي شكل من الأشكال بالمعرفة أو الحرية أو البصيرة الأدبية أو النور الروحي - إن وجهة النظر هذه لدي غريبة حتى على أشهر باحثي مايمد الحداثة ونقاد التقدم في عصرنا. هؤلاء المفكرين النشطين المشرمين من أمثال فوكو وبالكاي، الأمر الذي يتطلب جهدا جادا لإعادة فهمها.

من المعروف أن باخثين بدأ عمله في مناخ مختلف تماما. لقد كان نموذجه جذابا للغاية بفضل ضلخته ومااحتوى عليه من طيبة وخاصة إذا ماقورن بالوفرة

الهوامش

- ١ - ميخائيل باختين، علم جمال الإبداع الأدبي، موسكو، ١٩٧٩، ص ٢٤٦.
- ٢ - انظر ترجمتنا لمخطوطات من هذا الحديث تحت اسم «المأس والرماد» في مجلة «القاهرة» عدد أكتوبر ١٩٩٤.
- ٣ - م. باختين، علم جمال الإبداع الأدبي، ص ٣٦٠.
- ٤ - فاديم لياپونوف: عالم أدب أمريكي، متخصص في الدراسات الروسية، مترجم لنصوص باختين المنهجية المبكرة وخاصة مقاطع من «الكاتب والبطل في النشاط الجمالي» (١٩٢٢ - ١٩٣٣: نشر في عام ١٩٧٩)، «نحو فلسفة الفعل» (١٩٢١: نشر في عام ١٩٨٦) بالإنجليزية). تعد ترجمات لياپونوف (المولود في الولايات المتحدة الأمريكية من أبوين روسيين والذي احتفظ بلغته الروسية وأحيا علاقته بالثقافة الروسية بعد انقطاعها بسبب الثورة الروسية والمغرب الأهلية نقطة تحول جوهرية في تاريخ الباختينولوجيا الناطقة بالإنجليزية وفي الغرب عموماً. انظر:
Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin, ed. by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translation and notes by vadim Liapunov, Texas U.P., Austin 1990; M.M. Bakhtin. Toward a Philosophy of the Act, translation and notes by vadim Liapunov, Austin 1993.
- (الهامش للمنسق العلمي للمؤتمر ف. ماخلين)
- ٥ - مجلة «مضايي الفلسفة» الروسية، ١٩٨٦، العدد ١٢، ص ١١١.
- ٦ - المرجع السابق.
- ٧ - م. باختين، نحو فلسفة الفعل. في كتاب: «الفلسفة وعلم اجتماع العلم والتقنية»، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١٥.



حول إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة



يشرف عليها الشاعر محمد عيسى وغيرهما.

وإذا كان لنا أن نشكر الرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة الأستاذ حسين مهران على رعايته لهذه الإضافة الثقافية التي تمت في عهده، فإننا نطالب الرئيس القادم بأن يحافظ عليها ويرعاها ويؤزل ما ينشأ أمام القارئ من عوائق.

التحرير



وهناك النفوس أمم هذه السلاسل أو بعضها، فإننا الهيئة تستعين بنقاد ومبشرين مشهود لهم بالكفاءة والنزاهة، مثل الدكتور شاكور عبد الحميد ومحمد البساطي وإبراهيم أصلان، حتى تقطع الطريق على العشوائية في النشر، وعلى الجاسلات التي كانت تحيل معظم هذه السلاسل إلى مجرد كم لا قيمة له، هذا بالإضافة إلى السلاسل الجديدة المهمة التي أضيفت، مثل سلسلة (نقوش) التي يشرف عليها الفنان عبد الهادي بلوشاخي، وسلسلة (أفاق الترجمة) التي

لا شك في أن الهيئة العامة لقصور الثقافة قد استطاعت في الأعوام القليلة الماضية، أن تقدم خدمات جليلة للحياة الثقافية، خاصة من خلال إصداراتها الموزعة على مجموعة من السلاسل الأدبية والفكرية الجادة، تغطي مساحة واسعة من مجالات النشر المختلفة: إبداعاً ونقداً وتحقيقاً وترجمة. ويكفي أن القارئ العادي في قرى مصر ونجوعها، قد أتبع له أن يطلع مثلاً على نص ألف ليلة وليلة مصوراً عن نسخة هندية نادرة في سلسلة (الذخائر) التي يشرف عليها الأديب جمال الفيضاني، ومن قبل أتبع له، وللمثقفين جميعاً، للطبعة الكاملة لرسائل إخوان الصفا في السلسلة نفسها.

وقد بدأت أهمية إصدارات هذه الإصدارات تزداد في الفترة الأخيرة. بعد أن تم تصحيح بعض الانحرافات التي لابد من أن تنشأ حين يتولى المتفعون

مجدى أحمد توفيق

الوجود بين رجفة وأخرى

تصنيفها. تلك هي أن يكون النص خبرة أطولوجية حرة، مفرداتها علامات في شفرة لا تسمى وراء فكرة معينة، أو أيديولوجية دون أخرى، ولكنها تريد أن تقيم أنطولوجيا لها في قلب اللغة.

تريد أن تتأمل الوجود المتعين الخبرى في امتزازاته المرهقة «بين رجفة وأخرى». لا تريد أن تفعل ما فعله جان بول سارتر في القصة والمسرح، وما فعله كتاب «العيب» Absurd، من اتبعات المفاهيم الفلسفية المستقاة من الفلسفة الوجودية في قالب فنى؛ فلقد تخلّصت القصيدة الجديدة من كل

والاحتفاء.. وأنا أريد هنا أن أقف وقفة قصيرة مع «بين رجفة وأخرى» لكريم عبد السلام.

هذا ديوان «لم يخلص لتصوير التفصيلات اليومية خلافاً لما شاع بين الكتاب في عامى ١٩٩٤ و١٩٩٥م، وهي المدة التي كتبت نصوص الديوان خلالها، وخلافاً كذلك لما يظنه بعض الناس الذين يحسبون أن ما يسمى باسم «قصيدة النثر» لا يستحق اسمه ما لم يرصد التفصيلات اليومية المعيشة. وفي تقديرى أن فكرة اليومى المعيش، على شيوعتها، تخفى وراءها فكرة أعظم، تريدنا ولا تكاد

انطلاقة قوية البداية التي بدأت بها سلسلة «كتابات جديدة، عملها. وأتوقع أن تتوالى في الشهور المقبلة المقالات التي تمتنى بالمجموعة القصصية «أفكار صغيرة لم تمت بعد» لنجلاء علام ومجموعة «غزل الشاي» لعبد الحكيم حيدر، ورواية «الصقار» لسمير غريب، وديوان «بين رجفة وأخرى» لكريم عبد السلام «والشتاء القادم» لإبراهيم داود، وسيد العالم «ميلاد زكريا»، ومطامح حظ الطير» رواية فاضل الحلواني، وكلها نصوص لافتة للنظر، جديرة بال العناية والتحليل

أبيولوجية، بما فيها الفلسفة النظامية، فبدلاً من أن يجسد النص منظومة فكرية مسبقة، صار النص منظومة لمعيشة التجسد، أعنى أن النص صار منظومة لاتملم الوجود الى المتعين الذى يعيشه الإنسان فى ظروف محدودة، لا الوجود المطلق أو المتعالى الذى يشغف به الفلاسفة. وفى تقديرى أن دقة الغاية التى اطرحتها هي السر فى كثير من النصوص الضعيفة التى يكتبها الكتاب المفسرون فى هذا الشكل حين يكتبون، وفى كثير من القراءات المضطربة التى يطرحها القراء كذلك حين يقرأون.

هذا وجود، فى جوهره، نشئ، سردي، متشئ، جسداني، مباشرة لفته، متقطعة صوره، متراوحة حدوده بين الواقع والحلم، العجز والفعل، الحس والروح، الشعور والموت. وبين رغبة وأخرى يرى الجوع ضارياً فى اغواره، وما أسهل أن نراه جوع الفقير الذى طالما اشتاق إلى الطعام، فنكتفى بالمعنى الاقتصادي البيولوجي الطبيقى. لكنه يقبل، فى الوقت نفسه، أن يكون جوعاً للروح يجد علامته فى جوع الجسد، فيلتقى المعنى

البيولوجي بالمعنى الروحاني فى إهاب واحد معاً:

لأبد للسر، سر هدفه يعيشه لأجله.

يمينه على السقاء، وينحبه تلكه الطمأنينة.

التي للمقدسين والمعادين
اجمالاً كنته قطعته المسافة نفسها.

لو احترته لوجبة العشاء،
(ص ٢٤).

نعم: «المسافة نفسها». هكذا يصير وجود هدف للحياة، وتصير الطمأنينة العميقة لقيديس، مساوية لوجبة العشاء. الطعام، ذلك الشيء المادى الذى طالما سعى الفلاسفة والزهاد إلى التعالى عليه، يصير، فى الشفرة الجديدة، علامة معقدة للحاجات الروحية والجسدية معاً. ولا خسر أن نرى فى انتقاء النص لهذه العلامة استجابة ما لضرورات اجتماعية واقتصادية معينة. ولكن شعريته ليست إعلاناً فحسب عن هذه الضرورات. هذا القطع مجلى اللغة المباشرة التى لا تبحث عن المجاز - بالمعنى البلاغى التقليدى -.

وتستطيع، فى الوقت نفسه، أن ترى فى شيء مثل وجبة العشاء فعلاً من أفعال الإرادة مثل الانحياز.

الجوع علامة بارزة فى القسم الأول من أقسام «بين رغبة وأخرى» الخمسة، وعنوانه: «مجاتات تتجول بحرية، وهو ما ظهر - من جهة العنوان - فى «الخبز»، «الشبع»، «شأى بالنعناع». الجوع هو ما دفع الجماعة الناطقة فى «الأطفال» إلى الاعتداء على جماعة من الأطفال لسلبهم التقود والحلوى، فنشأت المفارقة ينظفون عن أنفسهم تومة سرقة حلواهم أمام جماعة تستببح السرقة، فصار الموقف - سردياً - يتسع لمفارقة أعقق بين الضمير والاستباحة، أو بين البراة والشتر. والنص إذ يتبنى ضمير الجماعة التى تمارس الشر يجعلها تمر - وسط بساماتها - بإزمة الضمير مروراً هائلاً لأنه غير موجه بموعظة أخلاقية بقدر ما يوجهه الإحساس المرفه بالمفارقة.

وحين يضعف حضور الجوع فى «المزايا الخفية» التى أنشأها التامل فى لوحة لفاكهة فى جرة المائدة، كانت الفاكهة، والمائدة، علامات

حضور الدال، وكان عجز الفاكية عن مغادرة الصورة من تكوينات الشفرة التي انتهت بالذات المتكلمة إلى أن تكشف التعفن: «التعفن غايته التي اكتشفتها» (ص ٢٧) ومن التعفن، الذي هو من دوال حقل الجوع، كانت الذات قادرة على اكتشاف المصير، أو الغاية التي تتأدى إليها إذا واصلت مسارها.

كل هذا قريب من الواقع الذي نخبه في الصحو، وغير مرئيين، تصيف إليه الحلم لتكتمل تقابلات الخبرة. في غير مرئيين، يستخدم ضمير الجماعة معلناً أن جاء دورنا لنبتسم. ويعلن لعبة النص قائلاً، «لا نضع يميننا من الزمعة نحو المحلات سادام الحسروين بطورين كلمسا واجسسا سراة» (ص ١٤).

إنه الحلم الذي يجعلهم غير مرئيين، لا يظهرهم في المرأة فيجتاحون الحال، ينهون أطعمتها، وثيابها، وتمتعها جميعاً، في انتقام تخيلى للأجساد والمجعدة من الأرواح المتعالية الساخرة: «لا يريد سعادتنا أن الفرصة ستحجن لتتار من أرواحنا كثيرًا كثيرًا ما

سخرت من أجسادنا الثقيلة» (ص ١٦) الجسد ممارسة وخبرة حية قبل أن يكون بولوجيا أو غرائز صارخة. القسم الثاني من «بين رجفة وأخرى» نص واحد، عنوانه «جزيرة النساء»، يبدأ هكذا: «ستتسع الحجرة، تتراكم الأحجار حول المنضدة، ونضع شاطئاً صخرياً نمر عليه الطحالب والبرق يحيط بالكتب التي أتركها مفتوحة وأغيب» (ص ٢٩).

المنضدة لاتزال موجودة، ولكن هناك نوعاً من المقاومة لها، أو التعالي عليها: فالأحجار تتراكم حولها، تحاصرها، تحولها إلى بحيرة لها شاطئ صخري، ثم تستبدل بها الكتب، فتقولنا الكتب إلى فعل الكتابة بوصفه نبيلاً للمنضدة، يملق بالغياب حضوراً أعلى من حضور المنضدة. ولعل الحجرة نفسها علامة أولى لهذا التجاوز للمنضدة. وفي الحجرة تأتي نساء، أو لنقل تثبت نساء، يشبهن القصاصد. هن كائنات الخيال، بنات الأفكار، أو بنات التامل، على نحو ماتتسع الكتابة لجزرات الخيال، فلا تصنع

المنضدة، بل تظل وسط الدائرة، ومن حولها يتلصص عالم الطيور وحقيقية السفر، عالم الانطلاق، عالم النساء والنباتات، عالم يتلصص فوق منضدة خالية، عالم اللغة:

«اللفة تزن نزع السرا»،
ورادما يصحبها شيطان:

الفاكية والزيت المعطر (ص ٣٢)

وهنا تتبلور مقابلة جديدة بين عالم الظلام الذي يملأ الحجرة، وتمثله المنضدة، وعالم النور الذي ينبثق من الكتب، واللغة، والنساء.

«أفضم الرغيف من منتصمه ولا أرى إليه الظلام يتسلل لجسدي» (٣٣)، وفي المقابل: «أناك الطعام نزع القدر، لكن الحقيقة، إنه النور يتأكل من غلاليه» (ص ٣٣)، الطعام موضوع في منتصف الفعلين المضارعين: أقضم، أأكل، في الأمل يتسلل الظلام إلى الجسد، إنه الوجود الحايث لعالم الطعام، عالم المادة الخالصة. في الآخر يصير الجسد عينة نافذة للنور. الطعام في القدر لأن النور يهين الأشياء لكانات جديدة، وفي القدر تعد الأشياء إعداداً جديداً، أما الظلام

فيباشر الرغبة بغير تهينة لأنه سلبى غير فعال.

وتتجاوز سلاسل التقابلات ثنائية الجوع والشبع في القسم الثالث الذي عنوانه «أكل يوم ظلام؟»، فيبحث الظلام الفزع في الوجود اليومي للإنسان بوصفه مقابلاً لنور البصيرة لأنور البصر، والكتابة لحظات مختطفة من الفزع ورجفاته التي تجعل الزمان حركة «بين رجفة وأخرى»:

«الفرح له حياته التي تمر دون توقف، كاسم أممي يتعدى على الداخل، ولا يصير ضحايًا» (ص ٤٢).
الفزع كائن أعمى لأن الظلام المفزع عماء تقاومه الكتابة ببصيرة النور. وعلى نحو آخر تدل على المعنى نفسه ثنائية الصحو والنوم التي يدل طرفها الثاني: النوم، على أن المراد بالصحو لا يوافق مراد الصوفية في شفرتهم التي تقابل بين الصحو والسكر. والعلاقة بين الصحو والنوم مقولوبة بالنظر إلى المعنى العام للكلمتين في تداولهما بين الناس؛ فالصحو وقت الفلسفة الساردة في ملهيات الحياة، أو في

الوجود اليومي الكثيف المظلم، والنوم منطق الحلم، ومجال التحير، ومجلى الوجود الشفيف النثير. لذا كان نص «ما يضيئه الصحو»، وكان أن:

«غرمنا عالمين سا نملكه
من أوان وعلمه
نريد تراثًا يكفر لصنع بلد
البنات قابضات مثلنا على
المراني
بأصابع عارية من الزينة،
المراني

تحيل إلى العادة وإلى
الشبع» (ص ٤٤).

بلغة السرد يقص قصة الصحو. هم يريدون أن يبنوا بلدًا للنوم لا للصحو، للحلم لا للاستسلام. والبنات أحلام وشار للكتابة بقدرتها على أن تستولد الأحلام، والمسطر الأخير تفسيري يعيدنا شفرًا إلى المائدة والشبع فيربط بين سلاسل المتقابلات التي نستخرجها الآن: الجوع والشبع بوصفهما منشأ الرغبة والحلم، يقولنا إلى النوم الذي يقابل الصحو مقابلة الجوع للشبع، وتضم الحلقات معًا أيدي

البنات المتشبعة القابضة، وأفعال الكتابة التي تجبر أرض اللغة لتصنع من تراثها بلدًا جديدًا.

وفي النص صناعة البلد لعبة جدلية، ففي كل مرة لا تطابق البلد المصنوعة الحلم، تزيد عنه أو تقل، لذا تتكرر المحاولة، وتستمر اللعبة: «أينما تنمعه نترققه ونملكه بلدًا لا نحتاج أكثر من بلد للنوم» (ص ٤٥) ومن هنا تصير الحقيقة «مفترن الليل» (ص ٥١، ٥٢، ٥٣)، وتصير «البهوت ملينة بالأحلام» (ص ٥٢). ويارتباط النوم بالحلم، وينجح الحقيقة في تخزين الليل، يصير النوم مقابلًا للصحو، مختلفًا عن غيبوبة الانسياق وراء الظلام: «عندى ظلمة أنته، وأصابع سدونة هوارى والمربات بعيدة عن أدنى غد رأسى الآن ولم إلى البدء» (ص ٥٤) وبلغة السرد كذلك يواصل القسم الرابع: الأخيرة على نحو أكثر سردية من الأقسام الأخرى يبلغ في «حكي» صورة مشابهة للقصة، والسبب في تصاعد السردية وبلوغها آخر مداها في هذا القسم، أن هذا القسم يتحدث عن «غرمي الهواء»، أولئك الذين يستغرقهم الوجود الكثيف، ويفترعهم

من الوجود الشقيف: أولئك الذين يفرقون في هواء العالم الملوث. وهنا يظهر عنف العالم يتمثل في صورة لمعات، أو ضريات.

دلا فسفر لسم: نخطط لمصارته. ننتقل فسيما إلى الحجة أو القتلى» (ص ٥٧) وفي «حكي» تؤدب الأم ابنها الهاريين من الورشة بلطعات متوالية، ويشاهدون ثلاثتهم لصين يصيبان بالسكين رجلاً لسرقتة. وفي «الكومبارس في حلم» يحلم الكومبارس بأنه قد «سمح له بتناوب الصفع» (ص ٧٤) لا بلن يتلقاه نيابة عن البطل فحسب. وعلى الرغم من هذا العنف كله فإن الذات لا تقوى عليه، أو حسبما نقول: «نطبق قبضاتنا ثم نرضيها» (ص ٥٧)، فلا يبقى لها سوى أن تتلقى ضريات الحياة فحسب طوال الوقت. وبغير القسم مفهوم الحديقة فلا تكون ثمرة الحلم، شأن القسم الثاني، ولا تكون مخزنًا لليل، شأن القسم الثالث، ولكنها تصبح مأوى لشردين، وعلامة على تشردهم، فيتركز في هذا القسم صورة النوم في الحديقة (ص ٧٣، ٧٧، ٧٩).

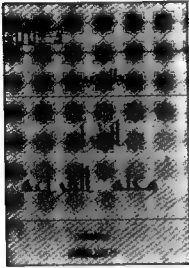
وبطبيعة الحال تكون الخرافة والأوهام وسيلة لمقاومة الحياة التي كثرت صغعاتها، وضاع فيها المرء؛ وهذا ما تجسده - سردياً كالعادة - «دولة داخل حجر» بالحديث عن الراويش الذين يتبعهم المريدون: «المريدون يصلون النهار ثم يرون الدراويش في أعلاسم على هيئة طيور غصن ترعص إلى عبال الساقرة» (ص ٦٦) وليس من ذلك التقابل بين الملائكة والشياطين في «مقهى الحرية» فهما الصورة التخيلية البديلة للثنائية النور والظلام في القسم السابق.

ولا يبقى سوى القسم الخامس الذي يشتمل على نص واحد، عنوانه «خطة لتعذيب المكان»، وفيه اللعبة الأخيرة من ألعاب ذلك الوعي الذي أدرك في رحلته عنف الصياة ورؤسها. تلك اللعبة الأخيرة هي تعذيب المكان، مدامات القبضة لم تستطع في القسم الرابع أن ترد العنف بعنف، فتحوّلت إلى عنف رمزي مع المكان، هو اقرب إلى العجز منه إلى الفعل.

فإذا كان السرد خصيصة اللغة في «بين رجفة وأخرى» فإنه لا

يقتصر على النص المفرد، بل يمتد ليشمل أقسام الكتاب كله، كانه، في مجمله، نص واحد يحكي قصة انتقال الوعي من غرائز الدنيا، إلى عالم الكتابة، التي تقود إلى عالم الصحو والحلم، الذي يعود ليواجه عالم الحياة الجارية البائسة فييدهه عنفها، فلا يبقى له إلا نوع من الحركة في المكان، فيها عنف رمزي دال. هذا كله خاص بالنص الكلاسي جوار النص الكلاسي هناك نص آخر ملحق، هو طائفة من الرسوم خطتها الشاعر، وأراها نصاً بصرياً مكملاً، المشترك بينها هو وجود مفردة لونية تقف وحيدة خارج حشد كبير من المفردات الشبيهة، فصارت الرسم تجسيمياً لوعي مفارق، يتحرك خارج السرب حيث تشبه المفردة اللونية طائراً، وضاح القطيع حيث تشبه حيواناً، وفي الصاليتين تظل دلالة الحركة خارج السرب، وضاح القطيع واحدة لا تتغير، دالة على الوعي بالانفصال عن العالم، والوعي بكيونة الذات في رحلتها الباطنية الخاصة وهي تخالط الأشياء والآخرين.

إصدارات جديدة



الجديدة بما تحمله من مضامين، ولم يقف منذر عياشي عند حدود الترجمة، بل ناقش في هوامش الكتاب بعض المفاهيم الخاطئة التي وقع فيها بيروك كعدم تفريقه بين مفهومي اللغة واللفظ لسانيا.

العنوان الأصلي للكتاب هو «إعادة قراءة القرآن» وقد عدل المترجم عنه، لكي لا يختلط في ذهن القارئ بنص آخر نشرته مجلة «الفاخرة» تحت العنوان نفسه، بينما هو في حقيقة الأمر عبارة عن تعليق قام به مجاك بيروك، بعد أن ترجم القرآن إلى الفرنسية، وهذا الكتاب لا علاقة له بالترجمة التي نشرتها «الفاخرة»، وعموما فإن الكتاب يمثل قراءة الآخر للقرآن.

من هيمنة الرؤية على الوجود، إذ أن هذه الرؤية «تعنى تحول تصوراتك عن العالم إلى جدار يحول بينك وبين أن ترى وجوهك نفسه في علاقته بالآخر الموجود هناك، وصورته الكامنة فيك» وطوال رحلة الكاتب النقدية عبر صفحات الكتاب سنرى أن الكتب التي لا حقها بالمناظرة النقدية ليست مجرد كتب قراها، بل هي على حد قوله «حيوات عشتها، وتجارب خضمتها، وأزمة عاصرتها»، وتصل حال الكاتب وهذه الكتب بعلاقة العشق التي تنشأ بين الممثل وشخصياته التي يؤدها فهي ملك لك أنه لا يستطيع أن يكونها، ولا هو بقادر على أن يتحرر منها، ولذلك فالملوك لا يضفي نفسه لخرافة «القراءة البريئة» التي يفترض فيها أن يكون القارئ محايدا .

القرآن وعلم القراءة جك بيروك

وربما يكون هذا الكتاب مثارا لاختلاف في نقاط عديدة، فمجاك بيروك يفسر توقف الشاعر الجاهلي لبيد بن ربيعة عن كتابة الشعر، على أن وراء هذا التوقف إحساساً بأن الشكل الجديد للرسالة الدينية قد تجاوزه، كما تجاوزه مضمونها، ولم تكن هذه هي إشكاليته وحده، فقد كابد معاصروه تحدى اللغة



جماليات التشطى - السيد فاروق
عن دار «شرقيات» صدر هذا العنوان، وهو عبارة عن دراسات نقدية في أدب إدوار الخراط وبنو الديب و«التشطى» حسبما جاء في «لسان العرب»: «تفرق الشيء وتشقق وتطير شطايا»، وقد يحمل هذا اللفظ اللغوي للمفردة دلالة سلبية، لكن الناقد يقصد «التشطى» بمعناه الإيجابي، بما هو متضمن لنقلة «من عالم تفتت الأنا إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية لا تقيدتها حدود الشكل أو تحدوها ضرورات التركيب» ويستخلص السيد فاروق من التصوص الجواهر الأساسية لجماليات التشطى بمعنى التخلص



كما أنه يستخدمها بشكل مغاير من رواية لأخرى، فتارة تتضمن السياق السردى، وتارة تحفظ باستقلالياتها داخل العمل، كما كان الحال فى روايتي «بيروت بيروت» و«ذات»، ودائماً ما يظل «صنع الله إبراهيم» آميناً مع مصابره، لدرجة نكر اسم شخص صحح له معلومة ما، بقى أن نسأل: هل يحتاج العمل الإبداعى كل هذا الكم من الوثائق والمصادر والمراجع؟..

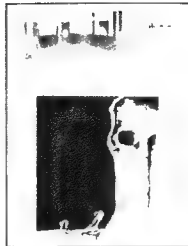
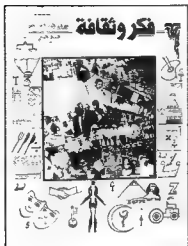
رياحيات - صلاح جاهين:

استطاع الفنان الكبير «صلاح جاهين» أن يرقى بالعامية المصرية فيجعلها تعبيراً فنياً عن خصوصياته الشخصية المصرية، كما أنه نجح فى أن يجعل من هذه العامية لغة حكمة وفلسفة، وقد ترجمت هذه الرياحيات المدهشة للإنجليزية عن طريق «نهاد مسالم» فى طبعة أنيقة لدار «إلياس» وتضمنت بجانب مقدمة للكاتب الراحل أحمد بهاء الدين، مقدمة أخرى شارحة لشكل ومضمون الرياحيات، التى وضعت بنصها العربى فى مقابل الإنجليزية، وقد انعكست أمانة الترجمة فى المحافظة على الإيقاع والقافية فى اللغة الإنجليزية.



شرف - صنع الله إبراهيم
إن للشفة التى أثارتها هذه الرواية، قبيل نشرها كاملة أن تهدأ فهامى تصدر عن «روايات الهلال» مؤخراً، والمتتبع لأعمال «صنع الله إبراهيم» الروائية، لن يكن سهلاً عليه أن يتورط فى هذه الاتهامات التى تسمح حياتنا الأدبية، ورواية «شرف» تتناول السجن كموضوع خبره الكاتب على مدى سنوات طوال كمعتقل سياسى، وكان السجن موجوداً فى عمله الباكر «تلك الرائحة»، وما هو يهود لإفراد هذا العمل له، وهناك تقنية أساسية ملازمة لإبداعات «صنع الله إبراهيم» فهو يتكى على مستويات وثائقية وتسجيلية عديدة داخل عمله،

اشجار وازهار وأطيار فى الشعر حسين مجيب المصرى:
من جامعة حلوان صدر هذا الكتاب، وهو عبارة عن دراسة فى الأدب الإسلامى المقارن، والكاتب لا يتوقف عند نماذج شعرية تنتمى لعصر معين ولكنه تنقل بين مختلف العصور الأدبية متقصياً آثار الشجر والزهر والطير كعناصر ثلاثة تشكل قدراً كبيراً من شعر الطبيعة، وقد لغت انتباهه أن هذه الظاهرة تبدو فى الشعر الفارسى والتركى فى شعر الطبيعة، وغير ذلك من فنون الشعر، كما أنهم يجمعون بين هذه العناصر الثلاثة، وقلما يفصلون بينها فهى وحدة متماسكة ألفوا أن يجعلوها نصب أعينهم، بينما وردت أمثلة



البيع وعيد صالح و أحمد الشيعلى، وفي هذا الإطار كانت قصيدة محمود درويش «عابرون في كلام عابر» وهناك ملف آخر بالمجلة يضم شهادات مبديي دمياط عن أحد الفنانين التشكيليين، هذا إلى جانب نصوص إبداعية ومتابعات للنشاط الثقافي بإقليم شرق الدلتا.

«فكر وثقافة» يبدو أن الإدارة العامة لرعاية الطلاب بجامعة حلوان تمارس نشاطاً ثقافياً ملحوظاً، فهذه المجلة تضم بين صفحاتها نتاجات الطلاب وإبداعاتهم، وهي مجلة أقرب إلى العمل الصحفي منها إلى الأدبي، ففيها الحوار والمعلومة التي تدور في محيط الطلاب، ولا نملك إلا أن نشد على إيايهم بقدر الجهد الذي بذلوه في هذا العمل.

البيانات التي تشيد بإبداع الجنوب . الجنوبي بها جهد طيب، ووعي شعري يتجلى في نصوص لأشرف البولاقى وسمير سعدي ومحمود مغربي بالإضافة إلى بعض القصص.

درواد: العسدد السادس والعشرون من مجلة أدبية غير دورية، يصدرها فرع ثقافة دمياط وقد حمل مصوراً أساسياً عنوانه «المثقفون والتطبيع» ولم تتوقف المجلة عند الحدود الإقليمية الضيقة التي المحنا إليها بخصوص «الجنوبي» ولعل ذلك يرجع لنضج وخبرة القائمين على هذه المجلة، فيمكننا أن نقرأ «فريدة النقاش» وحوارات مع سمح القاسم و محمود أمين العالم بجانب أسماء كائيس

كثيرة الزهر والطير والشجر في الشعر العربي، لكنها لم ترده مجتمعة، فشعراء العربية اختصوا كثرة من أنواع الزهر، كل نوع في بيتين أو أكثر، وكان اهتمامهم منصّباً على وصف هذه الأزهار وتعيين لونها وشكلها.

مجالات:

«الجنوبي» كتاب غير دورى يصدر عن نادى الأدب بقصر ثقافة «قنا»، ولا شك أن الجنوب غنى بمواهبه الإبداعية، ولكن هل هناك تجاهل فعلى لإبداعات الجنوب يستدعى أن يكسر «فتحي عبدالسميع» افتتاحيته للتباكي على السلاسل التي تصدر بالمئات وما زيد التأكيد عليه هو أن الإبداع الحقيقي يفرض نفسه دون الحاجة لتسجيل

سورات الغضب الزنجى فى المسرح الأمريكى

المجتمعات أن ينجو بنفسه من الآثار النفسية غير المباشرة لهذا كله؟ وربما كان هذا هو السبب فى أن اللغات الأفريقية تفعل الأمر نفسه بالنسبة للون الأبيض حيث يبدو الشيطان أبيض فى كثير من خرافات القارة السوداء وأساطيرها. ولم لا، ألم ينقض الشياطين البيض على أبناء القارة الأحرار الودعاء خطفا ثم نقلوهم فى سفن تختلئ بهم فى اليم وتلقى بهم فى جحيم العبودية. هذا الدليل اللغوى علامة على اللغات الأفريقية يتحكم أهلها فى صياغة رؤيتهم للعالم بينما يهانى السود خارج أفريقيا من الرقبة الماعية لهم والمفروضة عليهم فى بنية اللغة التى أصبحت لمرارة المفارقة لفهم القومية أو الطبيعية.

يرتبط المنظور العنصرى الذى أشير إليه هنا بأشكال القهر المباشرة والمجبرة التى نعرفها، فهذه أمرها حين تتكفل بفرضه فجاءتها نفسها. ولكنه يتبدى فى أفعل صوره من خلال صورة العالم التى صاغها الرجل الأبيض وهدد طبيعة موروثها للثقافى، ومكرنات رؤاها التحتية الفاعلة من خرافات وأساطير وتحيزات كامنة فى مختلف المصائد الأساسية الشاوية فى بنية اللغة التى يتكلمها الزنجى نفسه. فإذا كانت معظم الاستعارات والاصطلاحات اللغوية فى الثقافات البيضضاء تربط بين اللون الأسود والشر والكارثة وحتى الشيطان نفسه، فكيف يمكن للأسود فى تلك

ظل ظهور الزنجى فى الأدب الأمريكى لفترة طويلة محكوما بمنظور الرجل الأبيض ومعتمدا على رغبته فى منح الزنجى هويته ومكانه فى العالم. وكان الأدب وهو أحد أدوات صياغة الوعي الفردى والجمعى على السواء من العوامل التى ساهمت فى تثبيت صورة معينة عن الشخصية الزنجية لدى القراء عامة بصرف النظر عن لونهم أو عقيدتهم. وقد وجدت هذه الصورة طريقها إلى الوعي الزنجى نفسه فأصبحت الأغلبية منهم ترى العالم وتدرج طبيعة مكانتها فيه بعين الرجل الأبيض ووفق المنظور العنصرى الذى شاركت ألياته بفعالية فى صياغة هذه الصورة. ولا

فالتمييز الضار والمدمر هو الذي يتضح بأريحية الطبعية على الزنوج الساكنين الذين لا يستطيعون تحمل أعباء الحرية أو الحياة بعيداً عن ساداتهم الذين يرفعون مصالحهم. أو يتخفى وراء التسليم المطلق بأنه ليس في طاقة السود التعامل مع المفاهيم الثقافية المجردة فقد خلقوا للعمل اليدوي وحده، أو خلف الأفكار القائلة بميلهم للعنف أو تعاملهم جسدياً لا عقلياً مع الحياة. فهذه الأشكال المروعة من التمييز لا تقل ضرراً عن مختلف صور الاضطهاد الجباشرة. بل إن ضررها أشد لأنها سرعان ما تتحول إلى جزء فعال في الميراث التصوري الذي يؤمن به الزنوجي نفسه، ويذعن بسبب ذلك لما يفرضه عليه هذا التصور العنصري من قيود وسلوكيات باعتبار أن الأمر طبعياً للغاية ولا خلل أو غرابة فيه. والواقع أن من الميسر نسبياً التخلص من آثار شتى أشكال القهر المباشر، ولكن من العسير أن يغير السود من صورة العالم التي تحصر مكانتهم وتوقعاتهم بالنسبة لأنفسهم، بل توقعات المجتمع كله منهم في إطار محدود، لأن تغيير هذه الصورة لا يصطدم بحسب بشتى أشكال التحيز المتجذرة في اللاوعي الجمعي للسود والبيض

على السواء ولكنه يتطلب كذلك أن يعى البيض أيضاً متغيرات تلك الصورة وأن يعدلوا تصوراتهم وفق مقتضيات معالها الجديدة. وهذا أمر بالغ الصعوبة، وليس فقط لأنه يزلزل بعض الثوابت الراسخة في اللاوعي، ولكن أيضاً لأنه يصطدم بمجموعة من حقائق الواقع الاقتصادي ويتطلب تبديلها. ولهذا كله لم يكن باستطاعة حركة الحقوق المدنية الأمريكية التي تزعمها مارتن لوتر كنج في الستينيات تحقيقه بدون عمل جماعي ضخم يقترب من مشارف الثورة، وتهدد فيه بعض فصائل تلك الحركة خاصة جماعة الفهود السوداء التي عرفنا منها أنجيلا ديفيز أو حركة المسلمين السود التي كان أبرز منظريها مالكولم إكس باستخدام العنف لتحرير السود من إسمار تلك التصورات المجحفة.

ولم يكن باستطاعة تلك الحركة التحريرية المهمة أن تثمر عطائها إلا بعد مرور سنوات عديدة يستوعب فيها الواقع الأمريكي للتغيرات الجديدة، ويسمع لها بالتحول إلى واقع يفرز بالتدريج نواتجه الموضوعية الملموسة في شتى مجالات النشاط السياسي والثقافي

والاجتماعي. فيدون هذين العنصرين: الثورة على أشكال القهر ومواضعاته المتجذرة في البنيقن التصورية والاجتماعية، ومرور الزمن اللازم لترسيخ رؤى والسماح لها بإفراز نتائجها، ما كان ممكناً أن يصل عدد من السود إلى أرفع المناصب الأمريكية، وأن يرشح أحدهم نفسه لرئاسة الجمهورية، وأن يكون منهم عدد من حكام الولايات وعدد من عدد المدن بما في ذلك أكبر وأغنى مدينتين وهما نيويورك ولوس أنجلوس. وبدونها ما كان للادب الأمريكي الأسود أن يصل إلى ساحة المسرح بتلك القوة التي لاحظناها في السنوات الأخيرة. صمبح أن عدداً من الكتاب الأمريكيين السود مثل جيمس بولدوين، ولروا جونز وغيرهما استطاعوا أن يفرضوا أعمالهم على الواقع الأدبي، لكن وصول الكتاب السود إلى ساحة المسرح، أو بالأحرى تصددهم له، من الأمور الدالة. لأن المسرح كما نعرف ظاهراً اجتماعياً وليس مجرد نشاط أدبي فردي كغيره من الأنشطة التعبيرية الأخرى. يتطلب تضافر مجموعة من العناصر والمواهب الفنية المختلفة، ويحتاج ازدهاره إلى تغيير المناخ

التصوري كله. ليس فقط لأن الإنتاج المسرحي يحتاج إلى الجمهور الذي يستجيب معه ويتفاعل مع مختلف عناصره، ولكن لأن نجاحه يعتمد كذلك على نشاط المؤسسة النقدية التي تصنع معايير الحكم على العمل وتشارك في بلورة طريقة تلقيه والاستجابة لرؤاه.

لذلك كله يكتسب تصدّر كاتب مسرحي زنجي لواجهة المسرح الأمريكي المعاصر وإطلاق اسم **تينيسي وليامز** الجديد عليه، وفوز مسرحياته بالعديد من الجوائز المسرحية والأدبية الكبرى في الولايات المتحدة، مجموعة من الدلالات المهمة التي تشير إلى مدى نضج حركة الوعي السوداء ومدى نجاحها في اختراق حواجز التمييز والعصف بروّاه المتحصنة. لأن تمكن **أوجست ويلسون** الكاتب الزنجي الذي يعرض المسرح القومي البريطاني الآن مسرحيته (أغنية الأم ويني) أو إن شئنا الترجمة الحرفية الدقيقة (مؤخرة الأم ويني السوداء) من وضع اسمه باقتدار على خريطة المسرح الأمريكي المعاصر، وعبور أعماله المحيط الأطلسي كي تعرض على خشبة المسرح القومي

الإنجليزي، دليل على انتقال الوعي الزنجي من مرحلة مقاومة أشكال الاضطهاد العنصري المباشرة، إلى مرحلة إعادة صياغة كل مكونات الصورة الزنجية في الياث الوعي الغربي نفسه. استطاعت مسيرة حياة هذا الكاتب الأمريكي الجديد أن تكون سجلاً للتطورات التي اعتبرت وضع الزنوج في الولايات المتحدة في العقود القليلة الماضية. فقد كان في بواكير شبابه الغض عندما أخذت مسيرات الوعي السوداء تهز الضمير الأمريكي في الستينيات وتوقظه على تمييزاته المحفّة. فقد عبر خلالها الزنوج عن وعيهم الاجتماعي ولودوا عبرها سبيلاً لتغيير علاقتهم مع المجتمع الذي يعيشون فيه وبالنسبة للتوقعات المرتجاة منهم كجماعة متميزة فيه. في هذه الفترة كان **ويعي ويلسون** الشاب لا يتفحّ على مقولات حركة الحقوق المدنية وحدها، وإنما على ميراث الثقافة المتميز الذي أخذ **ويلسون** الولوع بالموسيقى والأغاني الزنجية يكتشف مخزونه عام ١٩٦٥ في متجر للمعاديات يقع أمام مسكنه في مدينة بيتسبرج التي كان يعيش فيها في ذلك الوقت. وقد تمثل هذا الكنز الثقافي في مدد لا ينضب من الأسطوانات الغنائية

القديمة التي كان يشتريها **أوجست ويلسون** الشاب. فخمسة سنقات للأسطوانات، والتي تخلق عبرها تاريخ الموسيقى الشعبية الزنجية في الثلاثينيات والأربعينيات، والتي تكتسب فيها انغام آلات الجاز النحاسية نوعاً من الشجن الذي يريد أصداء عذابات جامعي القطن وأغنيات عملهم في وادي المسيسيبي وولايات الجنوب وقد وجدت لها تعبيراً يؤهلها لاقتحام صالونات المدينة ومشاربها بموسيقاها الخشنة، بصورة يشعر معها الزنوج المهاجرون إلى المدن بأن ميراثهم الشجي قد اكتسب معهم طابعاً حضرياً دون أن يتخلّى عن خشونته الريفية أو نقائه الأصيل. فقد كانت تلك هي الفترة التي قدمت لسوي **أرمسترونج وتومي لادينير** وغيرهم من فناني الجاز الكبار.

لكن أهم الأسطوانات في مجموعة **أوجست ويلسون** الكبيرة كانت تلك التي تنتمي إلى ما يعرف باسم الأغنيات الزرقاء «بلوز» تلك الأغاني الأسياة الشجبية التي تترقّق فيها الأحزان الزنجية الشقية، وقد استحوّلت إلى نوع من الفن المؤثر الذي تتسامى فيه العذابات إلى مراتب الشجن. ففي

هذه الاعانى الحزينة تتحول سوروات
الغضب الزنجى الجريح إلى تراتيل
نفسية تبعث فى النفس القدرة على
التحمل دون أن توهن من قيمة
معاناة الزوج أو عذاباتهم. وكان من
بين المغنيات اللواتى استولين على
لبه بيسى سميث التى لقيت فى
تلك الفترة بإمبراطورة الأغاني
الزرقاء، وجيرشود رينى التى
اشتهرت باسم «مارينى» وهو
تلخيص لكلمة الام وبالأحرى منطوق
هذه الكلمة الزنجى، التى لقيت بام
هذا النوع الغنائى الشعبى الزنجى
وملكته غير المتوجة فى فترة
العشرينيات، أو على وجه الدقة
الفترة الممتدة منذ نهاية الحرب
المالية الأولى حتى مقدم الأزمة
الاقتصادية الطاحنة فى مطلع
الثلاثينيات، فما إن استمع
ويلسون إلى أغانيها، خاصة
أغنيها الشهيرة «المؤخرة السوداء»
التي جعلها عنوانا لمسرحيته حتى
احس - كما يقول لنا فى برنامج
المسرحية المطبوع - بأنها ترجع
أصداً تجربته فى التصحك
والضيق، ذلك لأن التجربة التى
عاشتها (مارينى) نفسها تقرب
كثيراً من تلك التى خاضها
ويلسون قبل أن يفتتح وعيه على
واقع المتميز مع حركة الحقوق

المدنية فى الستينيات. فقد ارتبطت
منذ صباها بالباكع بعالم الموسيقى
وهو عالم ساحر بالنسبة للواقع
الزنجى الذى يقدر إيقاعه موسيقيهم
بشكل كبير. وجاءت مع فرقته
الجلالة مدن الجنوب وللاياته لتدخل
بأغانيها البهجة والسرور على زنج
الجنوب لكن المهم هنا أن نعود إلى
كاتبنا **أوجست ويلسون** الذى
حاول أن يسترجع من خلال حياة
هذه المغنية التى عرفت فى
استديوهات التسجيل الموسيقى التى
كان يسيطر عليها البيض كلية فى
تلك الأيام باسم القطه الشرسية
تاريخ الاستغلال المادى للفنانين
السود، وأن يتناول من خلال هذا
التاريخ بعض جوانب قضية الوعي
الزنجى الأمريكى فى صراعه من
أجل بلورة هويته.

ولا تقتصر أهمية المواجهة
الروحية بين **أوجست ويلسون**
وميراثه الثقافى الزنجى الذى يتبلور
بشكل أساسى فى تلك الأغنيات
على استجائه لإحدى مسرحياته
وهى (مؤخرة الأم رينى السوداء)،
ولكنها تتعداها إلى مشروع
مسرحى يقدم عبر حلقاته المستقلة
والمتكاملة فى الوقت نفسه تاريخ
معاناة الزوج فى أمريكا ورحلته

مع الوعي والمقاومة. بلور ملامحه
الدرامية من خلال العمل فى مركز
يوجين أونيل المسرحى ضمن سياق
المؤتمر القومى لكتاب المسرح الذى
ينظمه هذا المركز بشكل دورى. فبعد
أن كتب مسرحية (مارينى) التى
عرضت فى بروكلى عام ١٩٨٤
وفازت بجائزة حلقة نقاد المسرح فى
نيويورك، تبعها بمسرحية (درس
البيانو) ثم بمسرحية (سجى جو
تيرنر ورواحه) التى فازت هى
الأخرى بجائزة حلقة نقاد المسرح
عام ١٩٨٨. وفى عام ١٩٨٧ كتب
مسرحيته (أسوار) التى فازت
بجائزة بوليتزر وهى أسمى الجوائز
الأدبية الأمريكية، كما فازت بجائزة
حلقة نقاد المسرح، وجائزة مكتب
المسرح، وجائزتين من «جوائز تونى»
المسرحية الأمريكية وهى من أشهر
جوائز المسرح الأمريكية. إحداهما
للنص المسرحى والأخرى للإخراج.
ولا شك أن حصول هذه المسرحية
التي ستعرض فى لندن بعد عدة
شهور دليل على اختراق **أوجست**
ويلسون لحدائق المسرح
الجماهيرى، لأن «جوائز تونى» التى
يسمىها البعض بأوسكار المسرح
لا تقدم عادة إلا للمسرحيات الجادة
التي استطاعت اختراق الحاجز
التجريبى إلى الجمهور المسرحى

الواسع في الوقت الذي تقدم فيه جديدا لعالم المسرح.

وقد استطاع ويلسون ان ينال كل هذه الجوائز وما ينطوي عليه نيلها من اعتراف المؤسسة المسرحية بمكانته بالرغم من انه يقدم مسرحا مختلفا، او بالأحرى بسبب هذا المسرح المختلف الذي استطاع ان ينقذ المسرح الأمريكي من الغموض الذي أصابه منذ فترة غير قصيرة. فبعد إدوارد الجبى الذي سلط نجمه في سماء المسرح الأمريكي في الستينيات لم يقدم هذا المسرح غير اسمين لامعين هما سام شيبارد ودافيد هاميت، وهما أوجست ويلسون ينضم إليهما بقوة في السنوات الأخيرة كي يضيخ في عروق المسرح الأمريكي دماء جديدة دماء زنجية حارة تطرح على خشبته مجموعة من الرؤى الفيرة للرؤى والمثيرة للتساؤلات. وتقدم في ساحتها لأول مرة عالم الزنوج الأمريكيين مرتيا من الداخل ومعبرا عنه بشكل أصيل تقذهم طاقته الفنية من مآهات الوعى الأبيض الزائف.

وتكشف لنا مسرحية الكاتب الأمريكى الزنجى أوجست ويلسون التى يعرضها المسرح

القومى الإنجليزى الآن عن مدى نضج البناء الدرامى لدى هذا الكاتب المسرحى الموهوب الذى انبثق كالكشاف فى سماء المسرح الأمريكى خلال السنوات الأخيرة، فأعاد لهذا المسرح حيويته التى فقدتها منذ موت تينيسى وليامز. ويتبدى هذا النضج الفنى منذ عنوان المسرحية نفسه الذى نتعرف فيه على مجموعة من الدلالات المترامية. فعنوان المسرحية، إذا ما ترجمناه حرفيا، هو (عجيزة أو مؤخرة مارينى السوداء Ma Rainey's Black Bottom)، وإن كثرت أوتثر ترجمته غير الحرفية (أغنية مارينى) لأن العجيزة السوداء هو اسم الأغنية التى لمعت بها تلك الفنانة الأمريكية الزنجية فى العشرينيات. ولأن هذه الأغنية هى محور العمل المسرحى الذى يعد فى مستوى من مستويات أغنية درامية مرافقة ومحاور للأغنية التى يدور تسجيلها على الخشبة. لكن العنوان الحرقى ينطوى على نوع من المفارقة الساخرة التى تنشى سخريتها بقدر من المارقة، والتى تسعى إلى قلب المعايير الجمالية التى اصطلح عليها الرجل الأبيض وإقامة معايير بديلة نابعة من داخل الرؤى الجمالية للون

الأسود نفسه. كما ينطوى العنوان كذلك فى مستواه الذى تعنى فيه كلمة Bottom الأعماق على إشارة إلى الرحلة التى تهدف المسرحية إلى القيام بها من أجل سبر أغوار الأعماق الزنجية فى تلك المرحلة من تاريخ الوعى الزنجى فى الولايات المتحدة. ناهيك عن الإشارة إلى أن كلمة Black تعنى الزوج من ناحية، واللون الأسود بما يرتبط به فى اللغة الإنجليزية من دلالات ظلامية تنشى بقميص الوعى والتخليص عليه من ناحية أخرى. فالقيعان السوداء هى قيعان هذا الوعى الزائف التى يتخبط فيها الزوج ويجهون فيها سوررات غصبهم ضد بعضهم البعض بدلا من توجيهها ضد من يمارسون ضدهم أشكال العنف والاستغلال والتمييز.

وتدور أحداث المسرحية فى إحدى استديوهات التسجيل فى شيكاغو عام ١٩٢٧، وهو على الأرجح استديو «باراماونت» الذى احتكر جهود «مارينى» فى تلك الفترة. يبدلنا بول أوليفر وهو أحد المتخصصين فى الموسيقى الزنجية على أن «مارينى» كانت تعيش فى جورجيا وتركز عروضها فى الجنوب الأمريكى، ولكن مدينة شيكاغو كانت

قد أصبحت في تلك الفترة من عشرينيات القرن واحدة من أهم المدن الصناعية الشمالية التي استقطبت الزنوج المهاجرين من الجنوب الأمريكي هرباً من الكساد الذي أصاب زراعة القطن في الجنوب. فقد تضاعف عدد سكانها من السود ثلاث مرات خلال السنوات العشر من ١٩١٥ إلى ١٩٢٥. فقد كانت هذه الفترة هي خروج الزنوج الكبير من الجنوب في موجات متعاقبة بحثاً عن الرزق في سنوات الضنك الجنوبية. وكانت المدن الشمالية قد شهدت نهضة صناعية كبيرة أثناء الحرب العالمية الأولى وبمدها مما جعل وكالات التوظيف الباهضة عن العمالة الرخيصة تفرى السود بالهجرة للقيام بالأعمال اليدوية الصعبة في مصانع الصلب أو حتى في حظائر تربية الماشية التي انصرف عمالها من البيض إلى الأعمال الصناعية الأيسر. وكانت موجات المهاجرين السود تعاني من شغل العيش في مهجرها الجديد الذي تعرضت فيه لأبشع أشكال الاستغلال. وكان في شيكاغو وحدها في منتصف الأربعينيات أربعون ألفاً من هؤلاء العمال السود، وكان الموسيقيون والغنّون يشكلون بينهم الطبقة

الأسعد حظاً، لأنه كلما تضاعف شقاء العمال كلما زاد طلبهم على الغذاء باعتباره النعمة التروحية الوحيدة في عالم فظ، ولكنهم برغم ذلك كانوا عرضة لاستغلال البيض لهم حيث تمكن البيض من السيطرة كلية على استوديوهات التسجيل وسوق تصنيع الاسطوانات وبيعها. وقد بلغ عدد هؤلاء السود المحظوظين في الفترة نفسها ألف موسيقي ومغن، وكان هؤلاء يعبرون عن تمايزهم عن بقية أبناء جيلتهم باللبس الأنيق والأحذية الفخمة التي كانت علامة من علامات النعمة والرفق. وهذا ما يفسر لنا أهمية هذا لفيفي وغضبه عندما داس زميله عليه، وما يكشف لنا عن براعة اختيار الكاتب لتلك الشريحة المتميزة ليدير عبرها مسرحيته لأنه إذا كان هذا هو حال الشريحة الاجتماعية الأسعد حظاً، فكيف كان الأمر إذن بالنسبة للآخرين.

وحتى لا نستيق الأحداث أو التحليل علينا أن نعود، بعد هذه المقدمة الضرورية للكشف عن الخلفية الحضارية التي تدور فيها أحداث المسرحية، إلى العرض نفسه لتتسرع على أحداثه. إذ تبدأ المسرحية بالموسيقيين الأربعة

سلودراج عازف الكونترباس وكتر عازف الترمبون وتريبدو عازف البيانو وإيفي عازف البوق وهم يصارعون ترويضاتهم على أغنية «المعجزة السوداء» في غرفة الترويض في المستوى السفلي للبندرم الذي يمثل القسم الأسفل من استديو التسجيل، ولتراتب الفضاءات المسرحية دلالات مهمة في هذا العمل الدرامي، حيث يشكل كل مستوى درجة من درجات الوعي وساحة من ساحات السلطة. فالفضاء المسرحي مقسم إلى ثلاثة مستويات متعايزة تقع في أدناها غرفة التدريب الواقعة في قاع البندرم، وترتفع عنها بدرجة خشبية المسرح التي يدور فوقها تسجيل الأغنية في الفصل الثاني وهي الساحة التي تمارس فيها المغنية «ماريفي» سلطتها المطلقة. أما المستوى الثالث وهو المستوى الذي يرتفع عن المستويين السابقين بدور كامل فتحته غرفة التحكم التي يشغلها مدير الاستديو ونائبه وهما من البيض بالطبع، والابيض الثالث بين بقية شخصيات المسرحية السوداء هو رجل الشرطة الذي يهبط للمسرح كذلك من أعلى أما أعضاء الفرقة الموسيقية السود فإنهم في القاع، لأن هذا القاع في فضاءات المسرحية

هو رفيف القاع الاجتماعي الذي يقعون فيه برغم كل ما يتمتعون به من تميز بين السود. وقد اتبع لي الاتفاق بمخرج العرض «هاوارد ديفينز» وهو واحد من ألمع مخرجي المسرح الإنجليزي، وعندما هنأته على فهمه الذكي للقضاء المسرحي عزا ذلك إلى أن المؤلف قد نبه إلى تراتب الفضائات المسرحية بصرامة في نصه، لأنه على وعي بدلالات هذا التراتب ويتوظيفه الحاذق في بنية العمل الدرامية. وأن كل ما فعله هو إبراز ذلك من خلال تحديد طريقة دخول الممثلين وخروجهم.

وتبدأ المسرحية بما يبدو لأول وهلة كأنه ثثرة الموسيقيين المألوفة حول اللحن الذي يتدريون عليه، ولكن سرعان ما تكشف لنا تلك الثثرة العادية عن دراما الأعماق البشيرية التي تدور بين تلك الشخصيات الأربعة التي تمثل أجيالا أربعة وأنماطاً بشرية أربعة فسولدراج أكبرهم سنا يقدم لنا نموذجا للمجسوز الذي عركته التجارب البشرية وخرج منها بروح راضية عامرة بالإيمان بما هو مقدر وهو إيمان لا مبالغ فيه ولا افتتال أقرب إلى إيمان المتصوفة منه إلى إيمان المتعصبين الدينيين. بينما

يمثل كتلر الجيل الذي اكتهلت رؤاه ومازال يحاول مواصلة العمل للحفاظ على رئاسته للفرقة في وجه تحديات الشباب الجدد. أما توليدو فيأنه يجسد لنا دور المثقف المتطلع إلى أن يمنح نوبه القدرة على رؤية ما يدور في واقعهم بشكل أفضل، وأن يدفعهم إلى إدراك أهمية التعليم ونيل حظ من الثقافة، فيما يسعى ليفي وهو أصغر الشخصيات وأشدّها طموحا إلى أن يطرح رؤاه على الفرقة بموسيقاه الجديدة وتوزيعه الميوي للألحان القديمة بما في ذلك اللحن الذي يتدريون عليه. وهو يحاول من البداية أن يقنع الفرقة بتوزيعه، ولكنها ترفض ثم سرعان ما يذعن أفرادها لفكرته عندما يعضدها مدير الاستديو الأبيض فيواصلون التدريب على توزيعه الجديد للأغنية، وهو التوزيع الذي يحذره كتلر من «ما رينيه» ستترفرضه. وليفي ملئ بالطموح وبالفضب معا، إذ يشعر بأن موهبته المهذرة في تلك الألمان التقليدية المكروبة كفيلة بأن تفتح له أبواب المجد وتهين له شهرة تعادل شهرة «ما رينيه» وتكفل له نفسرها وسلطانها. ويكتشف لنا تسرعه في تحقيق تلك الشهرة عن نفسه من خلال تأنقه المفرط وغبطته

الاستعراضية بالحذاء الجديد الذي اشتراه مؤخرًا. وهو ملئ بالفضب ليس فقط لأن أحلامه العريضة في الشهرة تعاني من الإحباط ولكن أيضا لأن ثمة آثارا قديما بينه وبين البيض الذين شاهدهم سببيا يحاولون اغتصاب أمه، فلما قاومهم شقوا صدره بسكين ما زالت آثار جرحه ظاهرة على صدره. ومازالت دماء أبيه الذي حاول النار لهما طرية، وإن كان قد نجح في قتل أربعة من البيض الذين حاولوا اغتصاب أمه قبل أن يتمكنوا منه ويقتلوه أبشع قتلة لا تزال وحشيتها جية في أعمال ابنه.

لذلك يصبح ليفي منطلق الصراع في المسرحية إذ يجسد الروح القلقة الحائرة التي تصور بالتسمر الطائش والجسامة السانجة. لأنه لا يستطيع التوافق مع الذين استمروا الاستسلام لما قسم لهم، ويدخل في مبارزة كلامية مع توليد مرة ومع كتلر أخرى توشك أن تتحول إلى تشابك الأيدي والمدى عندما يزيى فيها بإيمانه القدرى واستسلامه. لكن توليدو وهو صوت الوعي الزنجي في المسرحية يريد أن يساهم في تبديل تصورات ليفي حتى يدرك أن القوة النسبية التي

تتمتع بها «مارينى» ناجمة عن شعبيتها بين السود، وليس لأن الرجل الأبيض قد منحها إياها. وحتى يغير من مسارات طموحه ولا يحبطها بتعليقها على إرادة البيض. وما إن يبدأ الفصل الثانى بكل توتراته المصاحبة لتسجيل الأغنية حتى تتكشف بقية تفاصيل الصراع بين صاحب الاستديو والمغنية، وبينها وبين ليفى باعث الغضب فى المسرحية. خاصة عندما يتكشف تمرده فى مغازلته فتاة «مارينى» الأثيرة «دوسى مائى» مما يحثها عليه، فلا تكتفى بتسفيه توزيعه الموسيقى الذى ترفضه، ولكنها سرعان ما تفصل من الفرقة بحجة أن فى عزفه مقدارا من النشاز. والواقع أن فى معرفته الضمنية قدار كبيرا من النشاز، ليس فقط لأنه صوت الغضب فى عالم يبحث عن الحياة فى سلام، أو يحاول أن يعقل تناقضاتها فى هدوء، ولكن أيضا لأنه تجسيد لردة الفعل المباشرة ضد أشكال القهر والتمييز الذى مورس ضد الزنوج فى أمريكا لعقود طويلة. وهى بمباشرتها وافتقارها للعقلانية والمعرفة، فليغى أمى جاهل برغم موهبته الموسيقية التى لا شك فيها، لا تستطيع إدراك تعقيدات الصراع. لأن الصراع على

السلطة والنفوذ فى المسرحية ليس بين السود والبيض فحسب، ولكنه بين السود وبعضهم أيضا. بين ليفى ومارينى، وبين ليفى وبقية أعضاء الفرقة. وبين الوعى الزائف والوعى الهادئ الطالع من شرنقة المعاناة الراغب فى جمع كلمة السود والتعرف على مواطن قوتهم.

ويبلغ هذا الصراع قوته عندما يتكشف صاحب الاستديو الأبيض الذى علق ليفى أسالا وودية فى التحول إلى موسيقى مرموق له فروقه على عوده له بتسويق أغنياته وتوزيعاته عن وجهه الاستغلالى القبيح. إذ يرفض المقطوعات الثلاث التى قدمها له أولا، ثم يقبلها بعد أن يبخسه ثمنها ويشترط عليه أن يكون هذا أساس التعامل بينهما فى المستقبل، وهو اعتراف ضمنى بموهبة ليفى لم تصله منه إلا رسالته الاستغلالية المبطنة. ويتركه صاعدا إلى غرفة التحكم فى الأعلى - وياله من اسم دال - ويصعد ليفى وراه غاضبا عازما على رد دلولاراته الحقيمة له. ولكنه يتكشف وهو فى منتصف السلم مدى حاجته للماسة لتلك الدلولارات القليلة بعد فصله من الفرقة. فيهبط من جديد وهو يغلى بالغضب، ويصادف ذلك انصراف

بقية أعضاء الفرقة بعد انتهاء التسجيل، فيودى توليدو بلا قصد على حدائه، بما يبعثه من رمز لحلم الرقى المهدور، فتكون هذه هى القشة الأخيرة، فينفجر ضده فى موجة عاتية لاتطلع اعتذارات توليدو فى ردها، تنتهى بأن يطعنه بمدينة فيسقط توليدو صريعا. ويمثل موته انهيار صوت العقل أمام صوت الغضب الطائش فى تلك المرحلة من مراحل الوعى الزنجي. كما يكشف لنا عن أن الوعى الزائف دائما ما يؤدى إلى الاستدارة على الذات ونهشها بدلا من التصدى لعدوها الحقيقي ومواجهته. فضلا عن أن تلك النهاية الدامية للمسرحية تسعى إلى إبراز آليات الإيهام الموجهة لهذا الوعى الزائف، والكشف عن خريطة علاقات القوى الأساسية التى يجعل فهمها تلك النهاية برغم نموتها مبررة من ناحية ومنطوية من ناحية أخرى قدر من التناقض الناجم عن الكشف عن المسارات الضالعة حتى يؤدى تجنبها إلى توجيه الزنوج صوب المسارات الصحيحة. وعن الغضب المنولد عن استدارة الذات نفسها وأخفاها لصوت العقل فيها. فالشخصية السوداء الوحيدة التى اكتسبت قدرا من النفوذ فى تعاملها مع آليات الاستغلال البيضاء مكنها

الوعى الزائف الذى يفتأ غضبيهم
الذليل. وقد تمكنت المسرحية من
وضع هذه الرسالة القوية باقتدار
على خشبة المسرح لأنه يعرض لها
فريق من الممثلين السود الموهبين
الذين تميزوا جميعا على كل ممثلها
البيض.

عبيهم الذى يتمثل فى قريبتها
سيلستر الذى فرضته على مدير
الاستوديو برغم معارضة السود
أنفسهم. فشقاء السود من عبيهم لن
يتحقق. فى رأى هذه المسرحية
الجميلة - يغير تضامنهم وإرهاق
حدة وعيهم وتخلصهم من أمراض

من تخفيف حدتها دون القضاء
عليها، هى شخصية «مارينى» لأنها
استمدت هذا النفوذ من شعبيتها
بين السود أنفسهم فهم مصدر القوة
الزنجية الوحيدة فى ساحة الصراع
بين السود والبيض. وقد استخدمت
هذه القوة فى شفاء السود من بعض



الحس القومي في ديوان «أغنيات للصمت»

شاهدا على المأساة التي حاقت
بالإنسان العربي ، ففي قصيدته
«الهزيمة» تصوير بالغ الأثر عن
الحالة التي وصل لها اليأس العربي
بقهره وخزيه الذي جَلَّ الجميع :

ثقل بالخرى

بالمأساة أقداى تغور

فى صحارى الملح

تبه الملح دريس ص ٢٩ ..

ويصل الأمر إلى حالة اليأس من
انتظار الفارس المخلص ، مشيرا
إلى أن الفرسان قد اندحروا ومضى
عهدهم إلى غير رجعة :

رفض الأمة لمحاولات الاستبداد
والذل والهوان ..

وظل شعره متوهجا بالوعى
القومى وهو يرى أمته غارقة فى
الأم ، وأبناء الأمة يتخسرون قهرا
وعذابا ، ولا يدرون أين المصير :

وأنته تفرّ

وفى ناظريك عذاباته

هيك يصّر

هو اليوم أسر

وجيد ليالكه شعروهم
ص ٣٦، ٣٧ هارب من حلمه ..

وتطلق الهزيمة ناقوسها فوق
الهامات، فكان عبد الرحيم عمر

ينتمى عبد الرحيم عمر إلى
أولئك النفر من الشعراء المبدعين
الذين حملوا هموم هذه الأمة
واستشرفوا بوعيهم الشعرى حال
الأمة ومصيرها المؤلم ، فى ظل
هيمنة عوامل الشتات المختلفة ..

وجاء تميّز عبد الرحيم عمر
فى هذا الاتجاه نتيجة شعوره
القومى بأن الإنسان العربى يجب أن
يأخذ بعين الاعتبار الأخطار المحدقة
به ، وبما يطى عليه شعوره القومى
رفض كافة أشكال الهيمنة التى
تفنت عنها ذهنية المستعمر ، فرصد
كل عوامل القهر والاستلاب والهزائم
التي مرت بها الأمة العربية ، وأكد

قد مضى عهد البطولة
وأبو زيد السلالى ذاب
خزيًا من عصانه
وابن شداد توارى
عاد
لا عيلة فى الحرى
ولا الحرى فخر بطمانه
والخيول البلىق ليست
عربية

والكعاة البله اعرفيا
ما عرفوا معنى الرجولة
ص ٤٠، الهزيمة..
ولما كان المصير مرعبا، وفيه من
الاهوال والشدائد ما يجعل الإنسان
منفيا غريبا في وطنه:

ولنمض من أرضنا
كالغريب..
فمسانا لا نعى هول
المصير

ص ٤١، الهزيمة..
وموضوع الغربة والام والشعر
بالحسرة والهزيمة تشغل حيزا من
مساحة الخطاب الشعرى عند

عبدالرحيم عمر:
تلوك حسرة الفراغ
والعدم
ونجرب الفصاة
ونسفح الدروع
لياليا عصارها الجفافة
والندم
ونالغ الخشوع
ص ٤٥، أغنيات للصمت..

ويراوح فى الموضوع نفسه،
حيث يبلغ اليأس مداه، وتخيّب بوادر
اللهاة والامل فى نفسه، فيقول
مؤكدًا نضوب أى بارقة للامل:

وتنطفئ برارق الامل
وتختفى ساربه الرجاء
ص ٤٦ أغنيات للصمت..

ويقول فى قصيدة
رسالة إلى صديقة مجهولة: «:
وأنا ليلى آلام ثقيله
والظلام الجسم فرق
الدرويه قد أرضى سدوله

ص ٧٠..
وفى قصيدته «تلك الاعوام»
يؤكد مرارة الغربة ويستجمع فى
ذاكرته صور الرحيل المؤثرة:

سا زلت أذكر يوم أن
ودعته أهلى من سنين
وضربت فى الدنيا..
وزادى بعض آسأل قليله
ورصية من والدى
ص ٨١
ثم يمر على المأساة بكثير من
التفجع والالم:

لم أدر كيف مشيت!
ودعته الحدود النازفة
والأهل والأساة
والموتى وأشباح المنايا
الراجعة

وطرقت فى قلبى
فجيلة هيلى المطعون
كله

ورحلت
أصل جرحنا الداس
ولم أصرخ
ففرق الصمت قد ألقى
على الدنيا بظله
ص ٨٢ تلك الأيام

ولأنه ورث كل آلام قومه
وتاريخهم الشقى المفجع، فسيظل
قلبه متعبا وغير قادر على تحمل هذا
الإرث الثقيل من الألم والأسى:

وأنا أحمل ألام
جدوى
منذ أن عاشوا وساتوا
صابرين
فسرته عنهم كل
الألم
وأنا أحمل في قلبي
أسى جيوش

تاريخ شقاء وعدم
ص ٧٠، ص ٧١، رسالة إلى صديقة..

وتأخذ اللا جدوى بعدها
السوداوى نتيجة ضياع الأمل
واستفحال حالة الفرقة العربية،
مؤكد أن بزوغ فجر عربي مشرق
ومشرق للأجيال القادمة: هو مجرد
أمنية لن تتحقق أبدا:

سنة النمار
يا مغرلى المنكود
سنة النمار
سنة النمار
سنة النمار

والزاهرين التافهون
تجمعوا خلفه الجدار
لكنهم لن يدخلوا

ص ٧٥، ليالى يتلوه..

ويقول متسانلا في حصيد
«يتلوه» عن موعد إطلالة الصباح
متحمرا من هيمنة الليل وجبروته:
ويا ليلى: قد ثابتة
أسانينا

وعات بها الظلام

فمتى الصباح يهل؟

قد ملّ النيام،

حتى نجرعه

باهتات ترتعش

ص ٧٨..

ثم يهيب بالمراة في الليل الدلهم:
إن بوارق الأمل التى تلوح لهم ما
هى الا بوارق خادعة يخيب عند
بريقها رجاؤهم:

يا أيها السارين فى
الليل الطويل
الحاصلين الموت فى
الدرب الطويل

ص ٧٨، ٧٩، يتلوه.

ثم ما يلبث أن يذكرهم بواقعهم
بعد أن مات الإحساس بالجرح:
وتفيض فى الأرض
الحزينة

حيث الدم المطربة
والشرف الذبيح
والذل والأغفان،
والمرض الأسير
والصمت

الإعترافات الميتة

ص ٧٩، انتظار.

ولا تنى صورة الوطن أن تثبت
حضورها ووجودها بين حنايا
الخطاب الشعري:

وعليك ربح

فرق الحصص المسجور
والوطن الذبيح

ص ٨٩ عائدون يا تشرين..

ثم يقول مرسفا مفهوم الوطن
الأبى الشامخ، حيث الوطن يأبى
حياة الذل لأبنائه وأن خصوصيته
تأبى عليه إلا أن يكون كبيرا وحفونا:

عجبا، وهل آل الكرام
الى زوال؟

وغدا حال

إلا حياة الذل

فى وطن النضال

ص ٩٠، عائدون يا تشرين..

ولكن حالة الفجيعة والكبت
والرضوخ لا تستمر مع عبدالرحيم
عمر إذ يقول:

*إن الفسار من عالم
الموتى:*

صور وانتصار

ص ٨٥، فرار..

ويراوح هذا النفس في قصيدة
«فرار» إلى الحد الذي تصبح معه
اللا مبالاة هي السمة البارزة في
انثيالها وانففاعها:

*لا اليأس قداس ولا
صمت القفار*

*أراه كم في الصمت من
نار وعار*

ص ٨٨.

ثم يختم قصيدته مؤكداً أن
الظلام لن يستمر مهما طال غيّه:

*كذب الذين يثرون،
لولا ظلام الليل
ما طاب النمار*

ص ٨٨.

وعندما يكون البيت المستجاب
رمزا حيا للوطن المستلب الإرادة!

المختصم حقوقه، فإن الفارس
العربي يتام قرير العين غير مبال بما

يجرى للحصى الفلسطيني، حتى
خيوله أصابها الهزال لأنها لم تعرف
العراك والخوض في معمعان الوغى
منذ زمن بعيد، ونتيجة لهذا الضعف
والهوان، فقد غدا البيت ملعبا للريح
ومرتعا للذئاب تستبجح مقدراته
ووجوده:

*فالفارس الفير في
صحرائنا توسد الجسام*

والتحفة المباءة،

*وراح في غفوة الهينة
يفط في قوائم النيام
كأنما صدقت أحفانه
من الكرى*

*فلم يعد يحسن بالرياح
من كل صوبه تلطم
المباءة*

*قضى ولما تمرقه
الجراح*

*وراهته الذفابه والرياح
تعيث في المضارب
الذليلة*

ص ٩٤، لمن تفرع الأجراس..

وتمتد المساة لأقطار أخرى من
الوطن العربي، فيعرج على ما حل
بليبنان وما آل إليه حاله، وهو وضع
ليس ببعيد الشبه بوضع فلسطين،

حيث تذكر العرب لعروبتهم
ولقضيتهن:

*هذا لبنان حيث الله
في شغل عن الدنيا
وهيئ الناس تركوه هرا
في سماراته*

ص ٩٩، على الشاطئ..

وتفيض به حالة الحزن والتوق
إلى الانعتاق من نير الحزن الذي
كبل إرادتنا

*ولكننا مللنا الحزن،
ليته لحزنك الطائن
شيتنا*

*إنه لتركته للمكتمان
بعض نواح قيثارك*

ص ٩٩ على الشاطئ..

ويظل الوطن في ذاكرة أبنائه
مهما ابتعدوا عنه ومهما ابتعد بهم
الهجر وحتى لو أغرقهم البحر ولو
أخذتهم الريح إلى الصمراء
العطشى وضيعتهم هناك:

*لو أن الريح تأخذهم
وترجمهم*

*لظل هناك شىء، ما
يعذبهم ويرهمهم*

ص ١٠٠، على الشاطئ.

عنان

حوار الخطوط والكلمات فى تجربة: نوران

الإسلامى أمثلة واضحة الدلالة، نذكر منها (معراج نامة) و (مقامات الحريرى).

وتنتمى تجربة (نوران) التى كتب نصها الشاعر البحرى فريد رمضان، وقدم لها الفنان البحرى جمال عبد الرحيم رؤية تشكيلية من خلال لوحاته الجرافيكية، إلى هذا الحوار الخصب بين الفنانين، خاصة بين الشعر والفن التشكيلى.

ولا يجب أن ننظر إلى هذه التجربة على أن الفنان التشكيلى قد قام بمجرد تجسيد الدلالة الشعرية وتصويرها والتعبير عنها بحيث

طريق الخطوط والألوان فنًا قائمًا بذاته ولغة مستقلة لها أبجديتها الفنية وقواعدها الجمالية.

غير أن الفصل التام بين مجالات الإبداع الإنسانى أمر يتنافى مع طبيعة التجربة الإبداعية نفسها، ولهذا رأينا الشعر والموسيقى والفن التشكيلى، على الرغم من أنها فنون تختلف فى طبيعتها وأدواتها، تتجاوز وتتداخل أحيانًا لكى تعبر عن تجربة إنسانية واحدة فتزيدها عمقا وثراء، وخير شاهد على ذلك وصف هوميروس الشعرى للرسم التى كانت تزين برع أخيل، وهناك فى تراثنا

ليست العلاقة بين الخط والكلمة جديدة على الساحة الثقافية بل إنها قديمة قدم الفن نفسه، فالكلمة منذ بداية ظهور اللغة المكتوبة، لم تكن إلا محاولة للرسم والتشكيل وفى الوقت نفسه محاولة للفهم والتعبير، ويظهر هذا جليا فى اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) غير أن التطور وزيادة الوعي لدى الإنسان يؤدى دائما إلى الفصل والتخصيص، فعالت اللغة المرسومة شيئا فشيئا إلى التجريد ليصبح الطائر المصرى الدال على حرف الواو مجرد خط مائل أو منحني، وليصبح التصوير أو التشكيل عن

وجسد الذكر، وهو حوار يبدو هنا كأنه يحكم تجربة الإنسان الوجودية ويشكل ملامحها الحسية والمتافيزيقية منذ الأبد، ويستمر بلا انقطاع، في توتر لا يعود نرى فيه الخطايا والآثام وسائر مظاهر العشق والشيق، إلا باعتبارها مظاهر لعملية الخلق الأولى التي كتب على الإنسان أن يظل محافظاً على توجهها، قابضاً على جمرتها مكتوباً بها، في تجربة حية تكون فيها العذوبة هي الوجه الآخر للعذاب، والشهوة هي الوجه الآخر للالام.

يقول فريد رمضان: تحت عنوان: (في الخطايا):

«أنا أديم النهار/ وأنت فضيلة انفساسي/ المغموم الأول في طعن الجسد يصوغ أعصارنا كأخضر الكائنات دون رافة»

وتحت عنوان (في العشق) يقول: «شيد عرفانه بأول الكلام، غافل ملائكته برجفة الخمر، وصب في حوضها أحزان فراقه، سكن إليها فاستكانت فيه، للممت قطنة، طرخته بجليب صدرها فأغراه الدفء»



الفنان جمال عبد الرحيم

هي ما تفرضه علينا تجربة (نوران) إذا مما أتيج لنا أن نقسراً النص الشعري وتتأمل في الوقت نفسه العمل الجرافيكي الموازي.

إن النص الشعري الذي أبدعه الشاعر فريد رمضان، نص مغبر بسبب ما فيه من خيال جرىء وتصوير للحظة الخلق الدافئة بوصفها فعلاً مستمراً يبدأ من خلق الإنسان نفسه، أي من آدم وحواء، لكي يصل بهذه اللحظة، لحظة الخلق الإنساني الذي لا ينقطع عبر الحوار الدافئ الخلاق بين جسد الأثني



فريد رمضان

تكون اللوحات في النهاية مجرد ترجمة بصرية ملحقه بالنص المنطوق أو المقروء، بل يجب أن ننظر إلى الأمر من زاوية أخرى أشمل وأعمق، وهي أن الفنان التشكيلي قد قام بإبداع نص بصري مواز للنص الشعري ومن التفاعل بين هذين النصين يمكن لعملية التلقين أن تكتسب وإنتاج الدلالة على صعيد التذوق أن يتم على النحو الأمثل.

هذه الزاوية الأخيرة في النظر إلى العلاقة التفاعلية بين النصين،



نصرص بصرية للفنان جمال عبد الرحيم موازنة للنصوص الشعرية للشاعر فرید رمضان

الصوار بين النحس الألبس والنحس
التشكيلي قد اضاف عمقا وثراء
إلى هذه التجربة الإبداعية
المشتركة.

خطاك، تزين أجراس قميصك
برائحة الصلاة
ولعل من يتأمل لوحات الفنان
جمال عبد الرحيم، يدرك أن

وتحت عنوان (في الذهاب) يقول:

«لا تترك خلفك امرأة في ركن

الحرائق تقطف قلائد الموت، وتتبع

أصدقاء إبداع

عذبة، واختترناها من بين عشرات القصائد العمودية المتواضعة التي تصلنا باستمرار، أما الصديقان الآخران، الشاعر **محمد لولح** والشاعر **أحمد محمد علي**، فقد نشرنا من قبل في هذا المكان، وأظن أن القراء يوافقونا على تميزهم وينتظرون منهم - مثلاً - أن يتقدموا على طريق الشعر الصعب ويرتقوا درجات في سلمه الطويل.

فهم في مقبل الشباب وأمامهم متسع من الوقت لتحقيق مواهبهم على النحو الذي يظهر أجمل ماتمده به. ومن هؤلاء الأصدقاء الأربعة صديقان جديان، هما الشاعر **المجيد سعد عطية** بإذاعة القاهرة، ومن الواضح أن قصيدته تنبش بقدرة على التكيف ويتمكنه من اللغة ويحسه الموسيقى الناصع، والشاعر **شوقي أبو فاجي** الذي نقرأ له قصيدة عمودية

نطالع في ديوان الأصدقاء لهذا العدد أربع قصائد جيدة اخترناها لأربعة من أصدقائنا الشعراء للتميزين ممن نحس أن لديهم إمكانات فنية تؤهلهم لأن يسجلوا أسمائهم في لوحة الشعراء الجيدين، إذا ما التزموا بالمشابة والتجويد، والسمعي إلى اكتساب ثقافة شعرية حقيقية تساعدهم على أن يضيفوا إلى إبداعهم إبداعاً أكثر أصالة ورسوخاً،

ديوان الأصدقاء

كُمُون

محمد لولح - المنوبة

خلف هذا الرداءِ
عوالمٌ من كل أرضٍ
دمٌ لا ينأَمُ
كامنٌ

كامنٌ
في دماء القبيلةِ
محضٌ انقسامٌ
كامنٌ

فى وجوه المدينة
كل انفلات لشعر
تشبث منذ القديم بروح،
ضلال هيام
كامن
فى تراب البلاد
تراتيل عشق
لبعض الذين هناك
على شاطئ الغيب
كل كيد القرون هنا
كامن فى عروق القرى

كامن
فى دمي
كل هذا
ومنذ اتيت
ولا هم لى
غير حرق لتغير
وشوق لريح
وإمساك
بعض الرؤى
بالكلام

أغنيتان

أحمد محمد على - القاهرة

أشياء أهديتها لى
أشياء أهديتها ل م ي ...
أغنية ثائية : شواطئ عشب
قامت سنابل حلمها
لما تراءت فى البعيد شواطئ العشب النضير
وايقنت أن الزوايا أعلنت همجية
قتناقلت أموالها لتزيقها حر الجوى
والألق يبتلع الهوى
وتهيات ذكرى المواسم عندما
« تم اقتحام الحلم أركان المحال »

أغنية أولى : خمر وموسيقى ومضى
هرى إليك بجذعها
يساقط الألم المتبرح فى الحشا
ويصوغ من نبراته شعراً نوى ..
يايتها الألم العصى
خمر من الوجعات أسكرت الطريق إلى الفؤاد،
وغيببت سحر الهوى،
الأذن تنقطر الرؤى
فتفوص فى أعماقها، وتنيه فى طرق الهوى
حتى تعود إلى مئ
وقصائد وحوائجى

لا تظل محترقا

سعد عطية - القاهرة

ولئن دخلتُ	لا تظل مُحترقاً
أبى الحنين المخرجاً	أقاوم موجك المغرّى
ولئن خرجتُ	ويسبح داخلي شوقٌ
أراك	يعاكس دورة الدمّ
فوق الأفق	ويزرع بيننا شطين
فوق الصفحة البيضاء	ينفصلان باليمّ
فوق النهر	
برقاً مُسُرجاً.	وليلي اصطفيه إذا دجا

عالم العبير

شوقي محمود أبو ناجي - ابريج

تبهرجت الدنيا .. فلا اللحن عاقلُ	سلى السحرُ في عينيك كيف يشدني
ولا الوجدُ مستورٌ - ولا العقل صاغرُ	إلى عالم تهفو إليه الخواطر
...	إلى عالم هامّ العبير بساحه
وأغرق في صمتي .. أهيّم مع الرؤى	ورقرقه عفّ من الحبّ طاهرُ
فيسبح موجٌ من السحر غامر	مغانيه لم تبلغ خيال مجنح
ويسرع مجدافى لكي يبلغ المدى	ولا حلمٌ نشوان ولا صاغ شاعرُ
وعزّمت في هوج الأعاصير صابرُ	كان أريج النور ينثر حوله
...	غلائل صاغت وشيّهنّ الأزاهرُ

القصة :

أيها الأصدقاء... هذه مجموعة جديدة من القصص الجيدة، نأمل أن تكشف للأصدقاء الكثيرين الذين لا يكفون عن إرسال نصوحهم، أهمية التزيت والصبر والمراجعة..

ولابد من الإشارة مرة أخرى أن كثرة الأخطاء والخط السيئ وعدم الانتباه إلى ما نكره كل مرة.. يمنعنا حقيقة من قراءة القصة أو على الأقل الاستمرار في قراءتها.

أما الصديق محمد سمير عبدالسلام الطالب بكلية التربية جامعة المنيا، فرغم أسلوبه المميز والبصري، من الأخطاء إلا أن موضوعات قصصه التي أرسلها إلينا عادية وقد تناولها الكتاب كثيراً... ولعله قد انتبه إلى ذلك حين جعل عنوان إحدى قصصه «سيمفونية متكررة» وتحدث فيها عن الخلافات الزوجية التي لا تنتهي... وعلى الصديق محمد أن يستغل

مقدرته في الكتابة ليكتب قصصاً جيدة ومنتظر منه أعمالاً جديدة

والصديق محمود خضري يس من قنا أرسل لنا قصة بعنوان «الجنة هاتف»، ورغم أنها تقع في صفحة واحدة فقد مانت فيها الأم وابنتها، ولكي يبرر هذا الموت نقل البنت المريضة من البيت إلى شاطئ النهر حتى تفرق هي وأمها.

وللى اللقاء

كلاّب غيث تستغيث

أحمد الشريف - الإسكندرية

كلّياً صغيراً مريباً من رقبته يحمل، يكاد يموت، يتشبث برجليه الخلفيتين بالأسفلت، فيضربه الأطفال بالحجارة يش ويثلم. يتنفّض غيث ويصرخ جاركاً نحوهم لآعنا أباهم وأمهاتهم، يتركون الكلب ويفرون من أمامه، يحمل الكلب كغفل رضيع بين يديه ويسير إلى عيادة بيطرية.

ومنها خرج وهبط سلالم الدور الأرضي بتؤدة، كسر يمينه وعلى بعد ثلاثمئة خطوة دلف إلى صيدلية الفنان، واشترى علبة لبن كبيرة ووزارة. أصبح الكلب الصغير عضواً جديداً في العائلة.

البلدة الرمادية، البيريه الرمادي، النظارة الطبية السوداء، الجلسة المعتادة في مقهى جابر، لعناثة المستمرة على البشر، تصريحاته التي تزج أهله «سأكتب كل ما أملك للكلابى وقططى ولجميعيات الرفق بالحيوان...» حتى هدومه ونظارته، هاجسه الدائم أنه «ولد على غير وفاق مع العالم».

سعيد بائع الجرائد يمد يده بالجرائد الصباحية.. غيث يرمى نظرة سريعة على الصفحة الأولى باشمئزاز.. فجأة.. يركز عينيه على مجموعة أطفال في الشارع تمسك

فى البيت، طهر برفق جرح الكلب بالمسيرتو الأبيض وحسرس على إبقشاء بضع قطرات منه، ثم دهنه بالميكروكروم كان الكلب يرتعد ارتعادات خفيفة، كلما لامست قطعة القطن لحمه، ثم كتم الجرح بالسلفا، ثم بقطنة أخرى وقطعة قماش نظيفة أكمل مهمته.

فى جولاته اليومية هو وكلابه فى الشارع الرئيسى، يمر على الجزار ويشترى صفيحتين من اللحم والعظم للكلاب والقطط. هذا الصباح لم يقدر، هطول الأمطار المستمر ليلة أمس حال دون وصوله للجزار. فاختار طريقاً بين المقابر. بفتة توقف أمام قبر رجل اشتهر هو وعائلته بالبخل الشديد، استوقفته عبارة مكتوبة على الضريح كتبها ابن المتوفى على ما يبدو: «إلى جنة الخلد يا أبتاه، أعاد قراءة العبارة فيما عيناه تتجولان حواليه ما إن ثبتتا حتى تحركت نواحه والنقطت قطعة من الطوب الأحمر وكتب تحت كتابة الابن: «برقية صغيرة، والدك لم يصلنا حتى الآن، أبحث عنه فى مكان آخر»

الإمضاء

رضوان.

فى شارع الغرفة التجارية، جلس فى مطعم صغير يتناول طعام العشاء بين لقمة وأخرى يتأمل الليل الكثيف الممتد من نافذة المطعم حتى البحر، يتأمله بشروء، ففى هذا التوقيت تقفز إلى ذاكرته حكايته مع أول كلب أحبه. كان ذلك منذ ما يزيد على أربعين عاماً، كان هو والكلب لا يفترقان، نفر أبوه من الكلب، ضربه وأمره بطرده بعيداً فلم يرضخ، صفعه على وجهه مرة واثننتين وثلاث بلا

جدوى. أخيراً وكحل نهائى جرده من كل ملابسه وجرى بالكلب الصغير أمامه: «هشم رأسه بالحجر الكبير هيا، أنه كلب أسود يجلب النحس ويطرده الملائكة من البيت... هيا... ولا أحرقك».

انفجر الطفل: «لا لا يا أبى لا أستطيع... وبكى بحرقه واضمأ وجهه بين كفيه الصغيرتين، فما كان من أبيه سوى أن قام بالمهمة وحتى الآن لا يزال يسمع حشرجة الكلب الصغير.

.. سيد .. غيث أين ذهبت؟

.. عند محطة طفولتى يا صديقى العزيز شوينهور.

كان شوينهور يجلس قبالة منذ فترة وهو لا يشعر به... طلب طبقاً باللحم البلدى وكعادته حاول، مشاكسة غيث بإعادة قراءة قائمة الطعام بطريقة شوينهورية.

طبق باللحم البلاء... دى.

.. أخبرنى يا سيد غيث لماذا تقيم فى هذا البلاء... دى؟

.. لأنى مريض بالبلاء... دى.

غيث يقطع سيل الأسئلة التى سيشعر فيها شوينهور فيوجه هو الأسئلة.

.. ما اللون الذى تلون به شيطانك يا سيد شوينهور؟

.. الحالك السواد.

.. وأنت؟

.. الداكن الخفيف لى وله. يقول هذا وهو يربت بيده على «أتمان» الكلب الأبيض لشوينهور.

.. على فكرة ما معنى هذا الاسم «أتمان»؟

.. أتمان أى روح العالم.

.. أفادكم الله.

كنت جالساً على مقهى جابر أراقب غيث وأشعر فى أعماقى أنه أبى الذى أبحث عنه ويجب أن أنساه. قطعت على استرسالى خناقة صاخبة واستحمال المكان إلى ساحة قتال، الجميع يشتمون الجميع ويضرب بعضهم بعضاً لأسباب ليس لها أسباب عند غيث: «يا ولاد السفلة يا أوغاد أنا عندى الكلب والقطعة والعرة بياكلوا فى طبق واحد وأنتو مش عارفين تعيشوا مع بعض»

فى شوارع الهانوفيل الهادئة الدافئة المسيجة بالأشجار الظلالية والأضواء من على أسوار الليلات التفت صديقى الصغير محمد، كان يجرى وفى يده بعض الحجارة ملاحقاً بها كلباً يحاول أن يهرب من تعذيبه.

.. ليه بتعمل كده؟

.. أصل أنا بموت فى الأذى.

قلت له هذا خطأ وأن هناك رجلاً لو رآه يفعل ذلك لقلته، خاف واقتنع ثم بدأ يحكى لى حكايات كل ليلة، مرة عن معاركه فى المدرسة ومرة مع أخته ومرات مع مرضه وعن معايرة الأطفال له من أنه ضعيف، لذا فهو يضربهم جميعاً. بعد أن انتهى من حكاياه شرع فى الغناء.

يفنى بسرعة، تتدافع الكلمات التى لا يعرف أغلب معناها بلا وقفات وبلا شحنة كهرومغناطيسية تعوقها. لا أعرف لماذا بعد انتهائه من أغنيته تذكرت المرأة التى أحببتها فى هذا العالم، لا أعرف لماذا أحببتها، ولماذا أتيت إلى هنا فقد كنت هناك أجلس على البحيرة المقدسة ولا أذهب أبعد من ذلك، أما هى فكانت تسبح فى البحر الكبير ولا تكفى بذلك، أحلامى صغيرة كانت ومازالت، أحلامها لا أعرف ماذا يبدو أنه الحب من أول نظرة كما يقولون أو يبدو أنه الظلم الوجدانى الذى اكتشفناه أنا وهى فى أعماقنا أو يبدو أن عوامل التعرية قربت البحر من البحيرة، أو يبدو أنه «مجرد خطأ فى الجغرافيا» كما قال صديقى ناجى.

وسط الضباب الأبيض الكثيف فى شوارع الغمام كان غيث وشوينهور يسيران جنباً إلى جنب يبحثان عن الراحة فى حضن الألووية. فزاراً من عذاب هذا الوجود يعطيان ظهريهما للعالم كلقطعة النهاية من فيلم «العصر الحديث» لشارلى.

قررت أخيراً أن أتكلم مع غيث، فتوجهت إلى بيته. الباب الرئيسى مفتوح.. والممر الطويل ليس فيه أحد.. اقتربت من الصالة التى يجلس فيها.. كانت ثمة موسيقى تشبه المطلق تتبعث من مكان ما فى البيت.. شهمت وتسمرت فى مكانى.. غيث معد على ظهره.. عيناه شاخصتان إلى بعيد فى ثبات.. أبعد من المكان والبحر والدى.. ناديت لم يرد.. الكلاب تحوم حوله تحاول جذبته مرة.. ومرة تعوص.

قمر للذكرى

رجاء موسى - القاهرة

فى السواد العظيم، ادخل معها فى النساء، جميعهن
امى، لم اميزها بينهن إلا بصدق صراخها وثديها المترهل
بعد رضاعتي.

تسلمتني امرأة بيضاء طرية، ذبت راحةً فى حضنها
وأحسست بدفء جميل، بدأت أزوغ فى صدرها وأنزوى
بعيداً يغمرنى طيف أبيض جميل من جسدها. مسامات
البشرة فاكهة طازجة، أتشمعها بأنفى الصغير، غابة من
مسك وعطور، أضواء خافتة تتشربها خلاياي، أبحث عن
ثديها لأقرضه بسنتين امتلكهما من أيامي القليلة، يندفع
داخل قمي سائل له طعم الجسد الأنثوي.

أصير بين نهديها جرداً جميلاً، أحس إثر كل قرصة
بجسدها يرتعش فيضمني أكثر. فأكبر أكثر، حتى
تسكننى الرغبة الأزلية، أروح فى نوم تحيطه أصوات
جنائزية، تشيعننى راحتها إلى عالم أدلف إليه لأول
مرة.

نامت على صدري، المياه الراكضة سكنت أخيراً،
واستسلمت لشاطئ الشوق الممتد حول صفحة العنق
الجميل، أغلقت عينيها وهى تحدثنى، كل أحلامها طيبة
مثل كل البنات الجميلات.

نامت.. فنادرة لى شرك الرغبة.. وأنا أفتش فى
أحجارى المسروقة من قريتي الراحلة، تذكرت امى بثوبها
الأسود، الذي لم تخلعه بعد وفاة خالي الأول، وحينما
خَفُفْتُ درجة السواد فى ملابسها مات خالي الثانى،
فأدركت بغطرتها أن السواد يليق بالعالم.

أحرجتني من صدرها عندما تلقت خبر الوفاة،
راحت تزحف فى شوارع القرية، تولول، تصرخ... صوتهما
هاد يميزنى فاتبعه.

قدماهما عاريتان، ترك فى الوحل مساحة تكفى أن
أغوص فيها، لا تعيرنى أدنى اهتمام.. أنا خلفها أتبعها

اختلاس

على السيد حزين - سوهاج

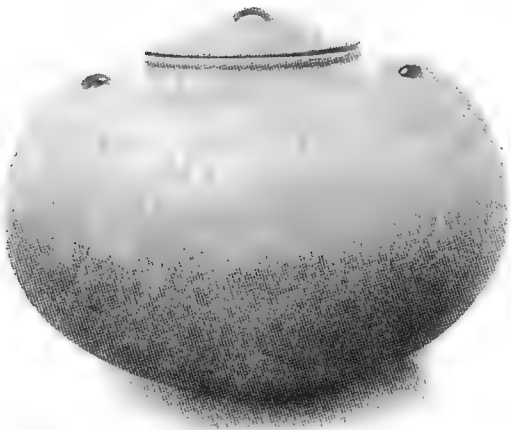
الصغيرة.. يتصاعد البخان الأسود.. ترد عليها وهى
تدفع بقبضة من «الرقيد» داخل الفرن.. «هاتى وقيد
وأغسل العجان».. تتخنى.. تتباطئ حزمة من الحطب...
تتدلى رمانتيها.. يتماسك.. يتظاهر إنه لم ير شيئاً..

اتكأت على الجدار الذى يحمل الخص.. وضعت
يدها على خصرها.. تمسك طرف ثوبها «العنابي»..
نظرت لحمايتها التى تجلس أمام القنور.. «قلبت الخبز»..
تفرك المعجوز عينيها وهى تنفخ فى فتحة الفرن

التليفزيون.. على السطح المجاور.. ينهره صوت أمه
الخائف عليه من الشمس أن تأخذه.. تلووه.. ترجوه أن
تنزل فالشمس ساخنة. تضحك. وحين تسألها العجوز
عن السر تقول «لا شيء».. يهرش في رأسه.. تطلب منها
أن تفرغ بسرعة.. فتتنفض يديها.. تنهض مسرعة..
لتحمل فوق رأسها الخبز.. تنزل.. يتصلب على الكرسي
الخشبي.. ينتظروا أن تعود.. تتحرك الشمس فلا
يتحرك من مكانه.. حتى دنت الشمس فوق رأسه.. يضع
صحيفته في الاتجاه المعاكس ليتلقى بها حرارة الشمس..
تنادىها المجوز لتأخذ بقية الخبز.. يشرئب بعنقه..
فتصعد مهرولة.. تنظر إليه.. تنهد.. يزيغ البصر هنا
وهناك عندما تضع ما في يديها على الأرض ثم ترفع
فوق رأسها الطبق وتنزل في بطنه وهي ترمقه بنظرات
قاتله.. فيطرح ظهره إلى الوراء وهو يهز رجليه. ويتنفس.

تضع الكومة بجوار حماتها.. ينس عينيه العسليتين في
الصحيفة التي يمسكها .. تصفحه ضحكات ذات مغزى..
يسيل عرقه شلالات.. تجلس أمامه.. تفجر كل كرات الدم
الحمرء في وجهه الأسمر.. تشر عن ساقها .. تكشف
ساعديها.. تضع العجان بين فخذيها.. فيلجمه العرق
إلجاءا.. تدير يديها يمينا ويسارا.. يقلب صحيفته.. حين
تشعر به.. تزداد ضربات القلب.. تتجاهله.. فيهدأ بعض
الشيء .. ولكن عيناه قد صارتا قطعتين من الجمر
المنتهب.. فجسدها الأشقر يهتز ورد فيها كذلك..
كراقص متمرسة.. تقرر وجهه بنظراتها من حين
لآخر.. تنتهد.. فيرتفع الصدر ويهبط.. يضعف. يصعق.
وتتهزم كل جيوش المقاومة بداخله. «شيطانة» لكنها عافية.
تجعل . نمة يهرب كلما تطلعت إليه .. يتلفت حوله..
فيموت في جلده.. حين يرى طفلا صغيرا يضبط «إريل





إناء خزفي - للفنان محمد مندور

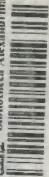


بورتريه للفنان صبرى واغب

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب



Universitäts- und
Landesbibliothek Bonn



0532197